د. محمد المهدي بشرى

الفولكلور في إبداع الطيب صالح



الفولكلور
في إبداع الطيب صالح:
دراسة نقدية

د/ محمد المهدي بشرى

٢٠٠٤م

الناشرون :

دار جامعة الخرطوم للنشر

ص ب : ٣٢١ الخرطوم (السودان)

هاتف : ٧٨١٨٠٦ - فاكس : ٧٨٠٥٥٨

E.mail.k.u.press@sudanmail.net

الطابعـون :

سولو للطباعة والنشر

الطبعة الأولى ٢٠٠٤م

رقم الإيـداع : ٢٠٠٣/٢٥١

إهداء

إلى روح الخال إبراهيم عالم الذى رحل عنا، أخذه الموت منا فجأة
ونحن أحوج ما نكون لرجاحة عقله وسمو روحه .
إلى روح عبد الهادى الصديق دار صليح، أخى الذى لم تلده أمى .
كم أنا مدينٌ لك فقد علمتنى عشق الكتابة .
إلى ميمونة بشرى، أختى
إلى محمود بشرى ، أخى ،
وإلى نجاة ، هبة، أميرة، أمل وإسراء.
كم أحبكم جميعاً. . .

محمد المهدى

قال أبو الطيب المتنبي:-

مَلُومُكُما يَجِلُّ عَنِ المَلامِ ... وَوَقعُ فَعالِهِ فَوقَ الكَلامِ
ذَراني وَالفَلاةَ بِلا دَليلٍ ... وَوَجهي وَالهَجيرَ بِلا لِثامِ
فَإِنّي أَستَريحُ بِذي وَهَذا ... وَأَتعَبُ بِالإِناخَةِ وَالمُقامِ
عُيونُ رَواحِلي إِن حِرتُ عَيني ... وَكُلُّ بُغامِ رازِحَةٍ بُغامي
فَقَد أَرِدُ المِياهَ بِغَيرِ هادٍ ... سِوى عَدّي لَها بَرقَ الغَمامِ
يُذِمُّ لِمُهجَتي رَبّي وَسَيفي ... إِذا احتاجَ الوَحيدُ إِلى الذِمامِ
وَلا أُمسي لِأَهلِ البُخلِ ضَيفاً ... وَلَيسَ قِرىً سِوى مُخِّ النَعامِ
فَلَمّا صارَ وُدُّ الناسِ خِبّاً ... جَزَيتُ عَلى اِبتِسامٍ بِاِبتِسامِ
وَصِرتُ أَشُكُّ فيمَن أَصطَفيهِ ... لِعِلمي أَنَّهُ بَعضُ الأَنامِ
يُحِبُّ العاقِلونَ عَلى التَصافي ... وَحُبُّ الجاهِلينَ عَلى الوَسامِ

المحتويات

بمــثابة شــكر وتقــدير

(لا .... لست أنا الحجر يلقى في الماء،

ولكنني البذرة تبذر في الحقل)

موسم الهجرة إلى الشمال : ٣٢

"ولا خيل عندك تهديها ولا مال

فليسعد النطق إن لم يسعد الحال "

المتنبي

رهــط من كرام الرجال والنساء أسدوا إليَّ أياد بيضاء و أسبغوا علي أفضالاً مما كــان له أبلغ الأثر في ظهور هذا الكتاب بالشكل الذي هو عليه، ولاشك أنني محتاج إلى سفر لأعدد به أفضال هؤلاء النفر. أخص من هؤلاء أشياخي وأساتذتي في علم الفولكلور وفي مقدمتهم : بروفيسور سيد حامد حريز، والدكتور أحمد عبد الرحيم نصر اللذين كان لهما الفضل في ارتياد الجيل الذي انتمي إليه لفضاء الفولكلور والتراث . ولا شك أن هذا الجيل يدين لهذين الأستاذين بفضل التنشئة على روح المثابرة في دهاليز التراث، وعلى خلق شخصية الفولكلوري دون أن تطمس ذاتيتها أو يضيع سمتها الخاص ولأحمد عبد الرحيم نصــر عميــق شكري لصبره وكدحه وإشرافه الدؤوب على هذا الكتاب منذ أن كان خاطــرة إلى أن أصــبح أطروحة أكاديمية وحتى تحول إلى كتاب ، وسأظل مديناً لأحمد المعرفة الجمة التي أكسبني إياها خلال تواصله الحميم معي طوال فترة إعداد الكتاب.

احدي كذلك مدينا بشكري للأديب المطبوع الطيب صالح الذي أبدى حماسا منذ بداية إعدادى لهذا الكتاب وأمدني بمادة غزيرة وغنية فاقت فائدتها حدود طموحاتي في البحث.

وصادق شكري لأسرة معهد الدراسات الإضافية ومديريه السابقين؛ الفقيد الراحل الدكتور سيد أحمد نقد الله، والدكتور الطيب حاج عطية، والدكتور قمر الدين قرمبع، إذ تكرموا جميعاً وعملوا ما في وسعهم لتذليل كل الصعاب التي اعترضت طريقي. وعميق شكري للدراسات العليا التي تكرمت بمنحي دعماً مادياً كريماً أعانني على السفر خارج البلاد لجمع المواد المتعلقة بالرسالة . والشكر أجزله لمركز الأبحاث الاقتصادية الـذى منحني دعما أعانني على إنجاز مرحلة العمل الميداني . وآيات شكري للنقابة العامة لموظفي جامعة الخرطوم التي اعتز بالانتماء إليها لدفاعها عن حقي في منحة التفرغ. أما أولئك النفر الأفاضل من رجال ونساء الشايقية على امتداد قراهم ومدنهم، فلساني يعجز عن شكرهم لكنني سأظل مدينا لهم بما غمروني به من ود وترحاب، حيث قصدتهم في زيارة ميدانية بغرض التعرف على البيئة التي نشأ وترعرع فيها الطيب صالح واستقى منها إبداعه . لقد فتح لي هؤلاء النفر الكرام قلوبهم وعقولهم، أخص منهم الراوية الممتازة ذات الذاكرة المشعة زينب حاكم وابنتها اللتين أفادتاني بمادة غزيرة من القصص الشعبي، وللأخ أيوب الحاج وأسرته المضياف شكري لهم لقاء استضافتهم لي في دارهم العامرة في "مقاشي ". وشكري لأسرة مكتبة معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية لحفاوتهم العالية ونجدتهم لكل باحث، جزاهم الله كل خير . وشكري وعرفاني لزاهية عيسى التي قامت بطبع المسودات الأولى للكتاب في ظروف عصيبة تجاوزتها بجسارة ونبل ، ولزوجتي نجاة محمد عثمان التي ظلت على أهبة الاستعداد للقيام بكل ما يوكل لها من أجل استكمال الكتاب والتي سكبت على الكتاب من روحها السمحة ومزاجها الرائق.

وأخيراً يا ليت هؤلاء جميعاً يعرفون كم أنا حفي بودهم .

كمـــا ساهم أخوة وأخوات أعزاء لتصير الرسالة كتاباً بهذا الشكل، أخص من هـــؤلاء الراحل على الملك، رحمه الله، فقد أبدى حماساً صادقاً لطباعة الرسالة. وكذلك أسرة التحرير بدار النشر، عصام حسن ونوال عليش ونفيسة أحمد الأمين فقد عملوا جميعاً باخلاصٍ ومحبةٍ كم أنا سعيد بها.

والفضل من قبل ومن بعد لله الواحد القدير .

هذا الكتاب :

يبدأ هـــذا الكتاب من حيث توقفت الكتابات الأخرى في تحليل ودراسة إبداع الطيب صالح، الذي ولا شك من أكثر الروائيين السودانيين المعاصرين عطاء، وأعلاهم صيتاً داخل وخارج البلاد . ولقد استخدمت هذه الكتابات أدوات العديد من العلوم والمعرفة خاصة الآداب واللغات والاجتماع، ولكن الأدب النقدي الذي تراكم من هذه الكتابات ظـــل في الغالب الأعم يركز على ماذا يقول هذا الإبداع ويكتفي بتفسير نصوصه . وقد أهمـــل هـــذا الأدب الـــنقدي العديد من القضايا التي تتصل بهذا الإبداع، ومن أهم هذه القضـــايا معالجـــة الطيب صالح لامر التراث . ونستثني النذر اليسير من هذه المساهمات النقدية وهي تلك المساهمات التي عالجت قضايا الفولكلور كما سنوضح فيما بعد، ولهذا كـــان من دأب هذا الكتاب أن يدرس كيف يقول الطيب صالح ما يقوله وبأي الوسائل. وبهـــذا المسعى يحاول الكتاب إبراز الجنس الفولكلوري في سياق الإبداع ولكنه سيعمل عـــلى دراسة وظيفة هذا العنصر في إثراء النص الإبداعي، ويمكن القول أن الكتاب يركز عـــلى أهمية الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح، وذلك بإحالة النص الإبداعي إلى مـــنابعه وجذوره . ولهذا كان من أهداف الكتاب أن يؤسس بخطوات إجرائية للدراسة التطـــبيقية للعلاقة بين النص الأدبي والجنس الفولكلوري وذلك عبر تجريب بعض المناهج والتيارات العلمية والأدبية وعلى رأسها بالضرورة الفولكلور والنقد الأدبي .

يحاول لبحث أيضاً دراسة إبداع سوداني وفق منظور جديد، وذلك بإجراء دراسة

تطبيقية للعلاقة بين الإبداع الذاتي وبين الفولكلور في إطاره الواسع، وعلى الرغم من أن مصطلح [illegible] كثر استخدامه في الآداب العالمية والآداب الإفريقية خاصة، إلا أن الدراسات النقدية السودانية لم تتجاوز الإشارات العابرة لأحاسيس الفولكلور في إبداع هذا المبدع أو ذاك. وعلى الرغم من كثافة الأدب النقدي الذي تصدى لدراسة الرواية والقصة القصيرة في السودان إلا أن هذا التراث خلو من الاستقراء الموضوعي لاستخدام العناصر التراثية كالأسطورة والمثل والحكاية الشعبية في هذين الجنسين الأدبيين. وللتدليل على ما نقول نتأمل المساهمات التي درست إبداع الطيب صالح فهي قد وضعت يدها على [illegible] هذا المبدع أو ذاك بالموروث الشعبي، لكن هذه المساهمات في الغالب الأعم لا تذهب أبعد من تحديد الحس الفولكلوري ولا تتوقف لدراسة العلاقة الجدلية بين الرواية والقصة كإبداع ذاتي وبين هذا الحس، ودون محاولة لدراسة توظيف هذا الحس [illegible] وإعادة صياغته في الإبداع الذاتي [illegible] من حس فولكلوري وآخر خاصة الأحاجي [illegible] كالأسطورة [illegible]. وعلى الرغم من [illegible] الحس الفولكلوري [illegible] من منابع الإبداع الذاتي.

ولا شك أن دراسة الحس الفولكلوري [illegible] فحسب بل تحتاج كذلك للإمساك بأدوات علم الفولكلور وطرائق منهجه، حتى [illegible] بين الحس الفولكلوري [illegible]

[illegible]

يسجل القصة بأسلوبه الخاص أما عثمان محمد هاشم فقد ألف رواية كاملة معتمداً على القصة الحقيقية لأحداث قصة تاجوج . وإلى يومنا هذا ظل التراث الشعبي يمثل إلهاماً لا ينضب لكتاب القصة والرواية . كما سنوضح .

وبرغم هذه المساهمات يبقى الفضل للطيب صالح لإعادة اكتشاف الموروث الشعبي وإعادة صياغته بشكل خلاق في قالب إبداعي أثرى به مضمون الرواية العربية .

ليس مستوى إبداع الطيب صالح الفني الباهر وحده هو الدافع لقيام هذه الدراسة، لكن الحاجة أيضاً لاستخدام أدوات علم الفولكلور في مجال إبداعي ما زال في الغالب الأعم لا يتجاوز حد الانطباع أو تفسير مضمون العمل الفني في أحسن الحالات. ويمكن إرجاع هذا الأمر إلى عدم استخدام النقد لأدوات العلوم والمعارف الإنسانية الأخرى كعلم النفس والاجتماع واللغويات إضافة لعلم الفولكلور . وبجانب هذا سعى هذا الكتاب للخروج بالفولكلور من حيز الدراسات النظرية إلى مجال الدراسة التطبيقية، فقد اقتربت العلوم من بعضها البعض، و لم تعد ثمة حدود ومعالم واضحة لهذا العلم أو ذاك .

مدخل

على الرغم من مرور أكثر من قرن على ظهور مصطلح فولكلور الذي اقترحه وليام تومز William Thoms (1) وعلى الرغم من تطور الفولكلور كعلم مستقل بذاته، ظل تعريف مصطلح فولكلور نفسه محل أخذ ورد بين الباحثين والدارسين الفولكلوريين وغيرهم، وحتى وقت قريب ظل المصطلح يحمل العديد من المعاني. فوليام تومز الذي اقترح المصطلح حاول أن يستعيض به عن مصطلح المقتنيات الشعبية(2). كذلك نجد العديد من التعاريف لمصطلح في القاموس الذي أعده الباحثان ماريا ليتش Maria Leach وجيروم فرايد Jerome Fried(3). وأغلب هذه التعاريف ذات فهم أحادي وذلك لتركيزها على ملمح بعينه من ملامح الجنس الفولكلوري، أضف لهذه أن هذه التعاريف تركز على الماضي دون الحاضر، والريف دون المدينة، وتنظر للفولكلور في قوالب جامدة وليس في حيويته وصيرورته كإبداع يتجدد مع تجدد الحياة، كما سنوضح فيما بعد.

وكان من الطبيعي أن ينعكس غموض مصطلح الفولكلور على غموض مصطلح الجنس الفولكلوري كذلك، وبشكل عام لم تشغل الأدبيات المبكرة نفسها كثيراً بتحديد وتعريف الجنس الفولكلوري. فمثلاً نجد فردريش فون دير لاين Fredrich Von Der Leyen يفرد بحثاً مطولاً عن الحكاية الشعبية في الآداب الأوربية(4)، لكنه لا يركز كثيراً على تعريف الجنس الذي درسه، إذ يخصص الجزء الأكبر من دراسته لتاريخ الحكاية وظروف نشأتها وأنماطها وهكذا. كذلك لا يهتم بشكل الحكاية إلا في الفصل الثالث من البحث(5). وعلى الرغم من إشارته لصعوبة الفصل بين الحكاية الشعبية والخرافية إلا أنه لا يشير بوضوح لملامح كل جنس على حدة(6).

وينطبق الأمر نفسه في الدراسة الرائدة والجادة التي قدمها ماكس لوثي Max Luthi لحكاية الجنيات [illegible] فقد درس في استفاضة وإسهاب [illegible] التي تختص بها حكاية الجنيات Fairy Tales حيث أخذ بعض نماذج الحكاية من القصص الأوروبية خاصة الحكايات المعروفة مثل سندريلا والجمال النائم [illegible] وغيرها فالباحث يركز على العديد من ملامح هذه الحكاية حيث من معنى الحكاية [illegible] وأسلوبها. لكنه لا يبذل كبير جهد لتعريف الحكاية كجنس فولكلوري [illegible] من [illegible] الرواية ودورها في حمل الحكاية [illegible] فهو [illegible] الحكاية لا يعرف [illegible] التي يرويها [illegible] وفي جانب آخر يمنح الباحث دورًا كبيرًا للأخوين جريم Grimm في إضفاء نوع من الشاعرية والثقافية على الحكايات التي جمعاها بنفس أسلوبهما في رواية هذه الحكايات(*). نلاحظ أن الباحث نظر للأخوين جريم كرواة برغم أن دورهما هو جمع الحكايات من الرواة وتسجيلها كتابة. لهذا فهؤلاء الجامعون لا يمثلون دور الراوي الشعبي الذي يؤدي الحكاية كجنس فولكلوري ثم جمع من [illegible] وربما كان هذا واحدًا من العوامل التي أضعفت الدراسة [illegible] الباحث على نصوص كتابية، وهي نصوص تختلف كثيرًا من النصوص التي تروى ارتجالًا في ظروف بعينها أمام جمهور خاص. خلاصة الأمر أن دراسة ماكس لوثي لم تقدم لنا تعريفًا دقيقًا لحكاية الجنيات كجنس فولكلوري

نخلص إلى أن غياب مصطلح دقيق للجنس الفولكلوري كان واحدًا من مشكلات علم الفولكلور، لكن ثمة مساهمات جادة حاولت حل هذه المشكلة. وهذه المساهمات قدمها رهط من الفولكلوريين الأوروبيين وسنأخذ بعضًا منها كنماذج ونعرض

عندها.

واحـــــدة مـــن أهـــم هذه المســـاهمات، مســـاهمة الفـــولكلوري الروسي فلاديمير بروب Vladimir Propp الذي أفرد دراسة مطولة لأمر تحديد مصطلح الجنس في الفـــولكـــلور[1]، يـبدأ بـــروب مساهمته هذه بمحاولة وضع أسس لتصنيف الجنس الفولكلوري، ويذهب بروب إلى أنه على الرغم من أهمية مفهوم الجنس في الفولكلور إلا أنــــه لم يتم التوصل إلى تحقيق خصوص الجنس الفولكلوري ومعناه. ويشير كذلك إلى أنـــه مـــن الصعوبة بمكان إيجاد تحديد قاطع لما يقصد بالجنس خارج دائرة تعريف هذا الجنس[2]، وللخروج من هذه المعضلة يقترح بروب ضرورة تحديد كل جنس في ذاته وفي علاقته بالأجناس الأخرى التي يجب أن يميز عنها[3]، ولعل من أهم ما توصل إليه بروب في دراسته هذه هو ضرورة التركيز على الأسلوب الذي يؤدى به هذا النمط الفولكلوري المراد تحديده، وهو يرى أن الأداء الخاص للنمط، كأن يكون أداءً موسيقياً أو رقصاً، ربما أعـــان على إمكانية تعريف النمط، وتصنيفه بشكل أدق[4]. ويختص بروب إلى معايير صـــارمة لـــتعريف الجنس تعتمد على ملامح أربعة هي: شاعرية الجنس، تطبيق الجنس، الأســـلوب الـــذي يؤدى به وأخيراً علاقة الجنس بالموسيقى[5]. وهكذا فإن بروب حاول تجاوز المناهج السابقة في تصنيف الجنس الفولكلوري خاصة الحكاية الشعبية، حيث كانت هـــذه المـــناهج في الغـــالب الأعم تركز على محتوى الحكاية بينما يقترح هو التصنيف باستخدام معايير عدة تركز على شكل الجنس وعلى مضمونه على حد سواء.

أمـــا آلان دندس Alan Dundes فيتناول أمر تحديد مصطلح الجنس من رؤية مختـــلفة نوعـــاً ما[6]، فهو يركـــز على مشكلة تحديد المصطلح وليـــس على المصطلح نفســـه[7]، ويذهـــب إلى أن المعضلة تكمن أصلاً في تأطير الفولكلور كعلم قائم بذاته. ويـــرجع هـــذا الأمر للنظرة التقليدية التي نظرت للفولكلور وكأنه علم الثقافات البائدة

وحشـ[illegible] التي [illegible] مصدر [illegible] وحكايات [illegible] قديمة[١]. وفي هذا [illegible] من كل ماضٍ متأخر من [illegible] فولكلور [illegible] الخرافات [illegible] والمناسبة [illegible] معاصرة [illegible] حماساً للفولكلور مشوباً بالحنين للماضي [illegible] وهكذا نلاحظ أن دندس يحاول أن يرد مشكلة تحديد مصطلح [illegible] ويذهب دندس إلى أن الفولكلور كعلم لن يتم تأطيره ما لم يتم وضع كل جنس على حدة. ويقترح [illegible] تصنيف الجنس عبر ثلاث مراحل حيث يتوقف كل مرحلة أمام واحد من ملامح ثلاثة هي الشكل، ونقصد به المادة التي يتركب منها الجنس Texture أو النسيج اللغوي، ثم النص وأخيراً السياق [illegible] دندس [illegible] رواية ما لحكاية أو أداء لاحق، أما السياق فيعني بالنسبة له [illegible] ويركز دندس في هذا المنهج على [illegible]

وفي جانب آخر نجد أبراهامز Roger Abrahams يتناول [illegible] الجنس الفولكلوري في [illegible] وهو يبدأ مساهمته في هذا الصدد بالإشارة [illegible] الجنس الفولكلوري ويذهب إلى أن مصطلح الجنس يعني الأسلوب [illegible] التي يستخدمها المؤدي في محاولته حتى تواصل مع جمهور. وفي جانب [illegible] أبراهامز إلى سهولة تحديد الجنس بالنسبة للباحث [illegible] الإشارات أهمها أن الجنس نفسه غالباً ما يؤدي ليلعب وظيفة ما في مناسبة بعينها[٢]. وفي هذا الصدد يذهب دندس إلى أن كل مناسبة لها الجنس الخاص بها واعتماداً على هذه الخلفية [illegible] أبراهامز خصائص كل جنس ويدخل الأجناس المتشابهة

في مجموعات خاصة [illegible] ومن ثم [illegible] الجنس [illegible] على [illegible]

[illegible] هي [illegible] ويعرف [illegible]

[illegible] لكن [illegible] والواضح

[illegible] الجنس [illegible]. ومن كل ذلك نلمح أن

أبراهامز في محاولته تعريف الجنس الفولكلوري يعول كثيرا على الأسلوب الذي يؤدى به

[illegible]. واعتمادا على هذا الأداء يقسم ما يسميه بالأجناس البسيطة إلى مجموعات [illegible]

هي [illegible] الأجناس الخامدة. [illegible]

[illegible] مشاركة الجمهور في الأداء. وهذه المشاركة، حسب زعم أبراهامز

معدومة في حالة مجموعة الأجناس الخامدة ثم محدودة في حالة أجناس اللعب [illegible]

[illegible] من أن أطروحة أبراهامز [illegible] الأجناس

[illegible]، إلا أن [illegible]

[illegible] مما نرى [illegible] أبراهامز [illegible] الفولكلوري [illegible] من

الصعب تحديد الجنس بعيداً عن الثقافة التي تبدعه. ونخلص من كل ما سبق إلى أهمية ما

[illegible] أبراهامز [illegible]

لتحديد نوعية كل شكل أو نمط فولكلوري حسب أسلوب أدائها لهذا النمط.

أما ليندا ديغ Linda Degh فقد عالجت [illegible] الفولكلوري

باستفاضة وعمق في مقال مطول حول السرد في الفولكلور [illegible]

بمدخل تاريخي أوضحت فيه موقع السرد في [illegible]

[illegible] الفولكلوري [illegible]

[illegible] حول ما [illegible]

[illegible] الفولكلوري [illegible]

تسلم دق بضرورة الاهتمام بالمبدع الشعبي باعتباره عاملاً أساسياً في صياغة الجنس الفولكلوري وصيرورته (٣٥). ثم أفردت حيزاً كبيراً لأشكال السرد الأساسية، وذهبت في هذا الصدد إلى أن السرد الشعبي يحتوي على جميع الأجناس الفولكلورية النثرية (٣٦) وفي إطار مناقشتها لتصنيف الجنس الفولكلوري أشارت إلى أن التصنيف بالاعتماد على الشكل والمحتوى والوظيفة ليس سهلاً حيث أن جميع هذه العناصر غير ثابتة فثمة جنس حكاية في ثقافة ما يعد هو أسطورة في أخرى (٣٧). وتذهب الباحثة إلى أنه كلما تغير مضمون الجنس كلما تغير شكله (٣٨) وتخلص إلى أن الأشكال السردية تتميز بالشكل الثابت، وتعزي هذا إلى الدور الجوهري الذي يلعبه الأداء (٣٩). وفي تقديرها أن الأداء هو الذي يعطي الاستمرارية والبقاء للجنس، ولما كانت هناك أساليب مختلفة للأداء فهذا يؤدي إلى تداخل الأجناس السردية في بعضها البعض (٤٠) بعد ذلك تقسم الباحثة الأجناس الفولكلورية إلى قسمين رئيسين هما أشكال معقدة وأخرى بسيطة، وفي القسم الأول نجد أجناساً مثل الحكاية السحرية Marchen، الحكاية الدينية والأقصوصة، وفي القسم الثاني نجد أجناساً مثل حكايات الحيوان، النكتة والنادرة وقصص البلهاء والكذابين. وتعتمد الباحثة في هذا التقسيم على مواصفات الجنس، فالحكاية السحرية تحتوي على العديد من الموتيفات وربما أجناس أخرى بينما حكاية الحيوان هي "سرد قصير يحتوي على مغامرة الشخصية الرئيسية أي الحيوان"(٤١). وتتوقف الباحثة بشكل خاص أمام أجناس الحكاية الشعبية (Marchen) وتعتقد أن ثمة صعوبة خاصة لوصف هذا الجنس، وتذهب إلى أن الحكاية تبدأ من أشكال الاتصال البسيطة للعقائد وتتطور إلى العديد من الأشكال التي تحتوي على أكثر من حدث (٤٢) وتفرد الباحثة كذلك قسماً خاصاً لما تسميه بالتجارب الواقعية وهذه بدورها تنقسم إلى العديد من الأقسام الثانوية حسب موضوعاتها ونجد فيها، حكايات العمل، وقصص السيرة الذاتية، وملاحم الهجرة والترحال (٤٣)، هذه

الأجناس حديثة نوعاً ما وفيما اسماها بها الباحثون. هنا تتوقف الباحثة أمام كل جنس منها على حدة محاولة تعريفه بشكل عام. وفي جميع الأحوال نجدها تعول كثيراً على أسلوب الأداء، فمثلاً تقول عن النكتة أن للأداء دوراً أساسياً في طرافتها وأن أسلوب الأداء هو مصدر هذه الطرافة[44]. نفس الأمر يصدق حسب زعم الباحثة على الأسطورة، وهي تؤكد ما ذهب إليه شميدت Lepold Schmidt الذي يعتقد أن الأسطورة العربية تتغير شكلها حسب صيغة الرسالة التي يراد إيصالها عبر أداء الجنس ككل[45] في نهاية الأمر تخلص الباحثة إلى صعوبة تحديد وتعريف الجنس الفولكلوري في زماننا هذا، وذلك لعدة اعتبارات مثل التقدم الصناعي ونمو المدن[46] ففي مناخ يتميز بالحيوية ومعدلات النمو السريع مثل مناخ المدينة تتداخل الأجناس الفولكلورية في بعضها البعض ويعاد صياغة الجنس الفولكلوري ملائماً البيئة الاجتماعية الجديدة[47] وتخلص الباحثة كذلك إلى الإقرار بعدم جدوى التصنيف الأكاديمي للجنس الفولكلوري وتعتقد أن هذا التصنيف خلق قوالب جاهزة. واعتماداً على هذا الفهم تخلص الباحثة إلى أن السرد انعكاس مباشر للثقافة[48].

من كل ما تقدم نلمس المرء المجهود المضني الذي بذلته الباحثة لأجل وصف الجنس الفولكلوري في ذاته. لكن ما خرجت به الباحثة في نهاية الأمر لا يعدو كونه خطوطاً أو ملامح عامة لكل جنس، ولا يرجع هذا القصور في أدوات الباحثة بقدر ما يرجع لصعوبة الأمر وتعقيده. والباحثة نفسها أشارت لشيء من هذا القبيل، كما ذكرنا.

وفي جانب آخر نجد دان بن أموس Dan Ben Amos يعالج مسألة تحديد مصطلح الجنس برؤية نقدية فاحصة، وهو يتصدى للعديد من المحاولات التي عالجت أمر تعريف الجنس الفولكلوري وتحديده[49] ويعلق على هذه المحاولات قائلاً: "إن المحاولات المستمرة [حول تحديد الجنس] لم تحقق أهدافها، وإن صفات الأجناس من النادر أن تكون

صحة، حتى وصف المصطلحات من النادر أن يسع اتفاقا عاما(٥١)." ويخلص بن أموس إلى حقيقة هامة وهي أن مفهوم [illegible] في [illegible] الفولكلوري [illegible] أن [illegible] مفهوم [illegible] هذا [illegible] من الطبيعي [illegible] لكل [illegible] من خصوصيتها"(٥٢).

مما سبق ذكره نخلص إلى صعوبة إيجاد مصطلح جامع للجنس الفولكلوري. وقد لاحظنا أن جميع المساهمات النظرية في تصنيف هذا الأمر [illegible] هذه الصعوبة [illegible] لكل ثقافة أجناسها الفولكلورية كان من الطبيعي أن يعتمد الباحث في محاولته لتصنيف الجنس على خصوصية هذه الثقافة. ففي حالة [illegible] بروب يطرح معاييره. تعتمد على ملامح أربعة هي: شاعرية الجنس، تصنيفه، الأسلوب الذي يؤدى به وعلاقته بالموسيقى(٥٣). ويمكن القول إن هذه المعايير ربما لا تنطبق على الأجناس التي درسها بروب ويبقى السؤال حول حدودها في الثقافات الأخرى. وفي هذا الصدد نتفق تماما مع ما ذهب إليه بن أموس حول ضرورة الاهتمام بخصوصية الأجناس الواردة في كل ثقافة على حدة(٥٤).

لكن ليندا ديق وفي محاولة للتخلص من مأزق تصنيف الجنس تعترف بعدم جدوى مثل هذا التصنيف، وترى أن هذا التصنيف عمل قوامه ظاهرة فحسب(٥٥). على كل أهم ما خرج به من هذه المساهمات هو تركيز جميع هؤلاء الباحثين على نص الجنس الفولكلوري كأداء. فبروب مثلاً ذهب إلى أن أداء الجنس هو واحد من ملامح رئيسية لتصنيفه(٥٦). أما ليندا ديق فتذهب إلى أن الأداء عامل حاسم في تحديد الجنس الفولكلوري وتعتقد أن الأداء يعطي للجنس بقاءه واستمراريته(٥٧).

أما الدراسات الفولكلورية السودانية فقد بدأت باجتهادات الباحثين ود [illegible]

تصدوا لجمع الجنس الفولكلوري ودراسته وهي [illegible] وفرة من الأجناس الفولكلورية التي تراكمت عبر مساهمات هؤلاء الباحثين والدارسين لا بد من التصدي لـ جمع أدبنا على تعريف واضح ودقيق لمصطلح الجنس الفولكلوري. فمثلاً نجد أحمد عبادين يتصدى لدراسة العديد من الأجناس الفولكلورية من الشعر الشعبي، والحكاية الشعبية والمثل (٣٢). فهو لا يتوقف كثيراً عند الشعر الشعبي كجنس فولكلوري بقدر ما يركز على النظر في مضامين هذا الشعر. لكنه بذل جهداً لا بأس به للتعريف [illegible]

أما عبدالله الطيب فقد وفر لجمع جنس بعينه هو الأحاجي إلى جانب اهتمامه بأجناس أخرى كالمدائح والعادات والطقوس [illegible] ولاحظ أن عبدالله الطيب يستخدم مصطلح الأحاجي كإطار واسع يدخل فيه [illegible] ويمس جنساً من جنس مع الحكاية الشعبية (٣٣). على كل يمكن القول أن مرحلة الرواد التي مثلناها بمساهمات عابدين وعبدالله الطيب. يمكن القول إن هذه المرحلة كانت مرحلة مقدمة أو تمهيد لمرحلة البحث الأكاديمي في الدراسات الفولكلورية التي ستشهد وضع تعاريف واضحة للجنس الفولكلوري. ويبقى لمرحلة الرواد فضل جمع حصيلة وافرة من جنس الفولكلوري ستكون خير معين للباحث الأكاديمي فيما بعد.

في مرحلة البحث الأكاديمي سنلاحظ انضباط أدوات علم الفولكلور ومناهجه في جمع ودراسة الجنس الفولكلوري من قبل رهط من الأكاديميين الفولكلوريين الذين نالوا تدريباً داخل وخارج البلاد. وسنلاحظ أن هذا الرهط يختلف عن سابقيه من الفولكلوريين في حرصه على استخدام مصطلح دقيق للجنس الفولكلوري. وعلى تصحيح الكثير من المفاهيم الخاطئة التي سادت مجال البحث الفولكلوري على النحو الذي أشرنا إليه من قبل. على كل يهمنا في هذه المرحلة الاهتمام النظري بمصطلح الجنس سنأخذ أولاً مساهمة الفولكلوري سيد حامد حريز [illegible] في دراسة القصص الشعبي عند

الجعليين[..].

يحدد جرير من خلال هذه الدراسة منهجه في تصنيف الحكاية الشعبية انطلاقاً من منهج الثقافة الشعبية التي أخذ منها هذا القصص. وهو لا يتبع المنهج الذي يصنف الحكاية حسب موضوعاتها وشخوصها كما يفعل البعض وربما المنهج الأوروبي في تصنيف الحكاية. وهو يفضل تصنيف الثقافة الشعبية- أي ثقافة الجعليين – للأجناس التي تبدعها الجماعة[..] ويذهب جرير إلى أن ثقافة الجعليين الشعبية تعرف بشكل واضح بين المسرودات النثرية اعتماداً على مقياس ذي بعدين حيث تقسم القصص الشعبي حسب المصداقية. فالحكاية إما حقيقية وإما خيالية[..] واعتماداً على هذه المصداقية يذهب جرير إلى أن القصص الجعلي الشعبي ينقسم إلى قسمين رئيسيين هما الحجوة وهي ذات شكل تقليدي يومئ بعدم ارتباطها بالواقع، والقصة التي غالباً ما تحتوي على قدر من الحقائق[..] وقد لاحظ جرير كذلك أن مصطلح القصة بالنسبة لجماعة الجعليين هو بمثابة إطار واسع تضم في داخله أجناساً أربعة هي: الأسطورة التاريخية، وأساطير الأولياء، القصص الديني، الأقصوصة وأخيراً الطرف أو النوادر[..]. ويشير جرير إلى أن هذا التقسيم ليس صارماً كل الصرامة فربما تداخلت بعض الأجناس في بعضها البعض وكذلك ربما توفر جنس يتلاءم مع أكثر من قسم[..] وكما هو واضح فإن جرير يركز على النظرة للجنس كأداء في إطار ثقافة بعينها وكذلك يركز على خصوصية ثقافة الجعليين.

وفي جانب آخر نجد الباحث شرف الدين عبد السلام يتوفر لدراسة كرامات الأولياء في إطار بحث أكاديمي[٣٥]. ويلاحظ أنه حرص على تعريف السرد الذي يحتوي على هذا القصص بشكل دقيق وصارم. وهو يذهب إلى أن مصطلح قصص الأولياء Saints` Legends يشير للسرد الذي يدور حول كرامات الأولياء، وهذه القصص حسب ما يذهب الباحث نثرية ومتداولة شفاهة[٣٦] وبعد هذا التعريف العام لقصص

لأولياء يلجأ الباحث لتعريف أكثر دقة تتلاءم مع خصوصية الثقافة التي يبدع فيها الجنس وهي الثقافة السودانية العربية الإسلامية، يرى أن هذه القصص تحتوي على سرد شفاهي يتناول كرامات الشيوخ والأولياء وزعماء الطرق الصوفية(71). ويضيف الباحث أن الكرامة هي جوهر قصص الأولياء في الإسلام كما أن المعجزة هي جوهر قصص المسيحي(72). ويخلص الباحث إلى أن هذا التعريف ربما لا يستجيب لحاجات ثقافات أخرى غير الثقافة الإسلامية السودانية لكنه يشترك أن التعريف ربما أفاد في ثقافات أخرى(73).

وثمة باحث أكاديمي آخر هو فرح عيسى الذي نجده يتناول مشكلة مصطلح الجنس بشكل دقيق في بحث له حول إبداع شاعر شعبي معروف هو عثمان جماع(74). يركز فرح على منهج الثقافة الشعبية التي يبدع فيها الشاعر في تعريف الجنس الفولكلوري. فقد لاحظ فرح أن هذه الثقافة تعرف الشعر الشعبي حسب مضمونه، ونلمس هذا في قول الباحث: "في منطقة البطانة الغناي يتمتع بنظرة تقديرية جيدة (...) والشاعر عند مجموعة البطاحين هو المبدع لشعر المديح الصوفي. ولفظ المداح يشار به إلى مبدع ومؤدي المديح النبوي. أما مبدع موضوعات الشعر الأخرى - غير الأبيات وغيره فهذا يعرف بينهم بـ الغناي أو النبيب. ولفظ الغناي أكثر شيوعاً"(75). نلاحظ أن ثقافة البطاحين تصنيفها للشعر الشعبي يتفق مع نظرة الجماعة للشاعر الشعبي والدور المناط به، فمصطلح شاعر لا يطلق كيفما اتفق بل يطلق على المادح الصوفي، ونلمس هنا إعزاز الجماعة وتقديرها لهذا النمط من الشعراء وهو في مرتبة عليا بالنسبة لأقرانه من الشعراء. وقد سار الباحث على ذات المنوال في تصنيفه لأنماط الشعر الشعبي وهو يقول صراحة أنه ينطلق من تعريفات جماعة البطاحين لهذه الأنماط وهكذا يقسم الباحث الشعر الشعبي إلى تصنيفات خمسة هي: غنا البنات أو غنا

نفسين. هنا مهاجرة. هنا سكر. هنا النسر وهنا سعم ( ) وهكذا ندرج الباحث تحت كل جنس فولكلوري الموضوعات الخاصة به. ولا شك أن هذا التصنيف يلائم كثيراً الثقافة الشعبية التي ينهل منها الشاعر كمبدع شعبي وقد استفاد الباحث كثيراً من ثقافة فهمه لهذه الثقافة وخرج بمصطلحات وصيغ تتفق مع خصوصية ثقافة الفلاحين، وقد أشار الباحث صراحة إلى ضرورة النظر إلى شعر الشعبي لهذه الجماعة كأداء فولكلوري يبدع في مناسبات محددة وفي سياقات بعينها لهذا لم يكن أمام الباحث سوى قبول تعريفات الجماعة نفسها لأنماط شعرها الشعبي[٧٧].

خلاصة القول. على الرغم من أهمية تحديد مصطلح الجنس الفولكلوري أياً كان هذا الجنس. ليس من السهل تحديد المصطلح بشكل قاطع، وإذا توفر مثل هذا المصطلح فهو غالباً ما يكون أقرب للمصطلح الإجرائي الذي يلائم خصوصية الثقافة التي يبدع في إطارها الجنس. وقد لاحظ أن أغلب الدراسات التي تصدت لموضوع الجنس الفولكلوري أكدت صعوبة تحديد المصطلح بشكل قاطع ونهائي. كذلك أكدت هذه الدراسة ضرورة الاهتمام بأسلوب الجماعة التي تبدع الجنس في تعريفها لهذا الجنس ولما كان لكل ثقافة معاييرها الخاصة بها في تعريف الجنس يبقى من غير الممكن استخدام هذه المعايير خارج هذه الثقافة وثمة أمر آخر على درجة من الأهمية وهو ضرورة النظر للجنس كأداء في هذا الصدد نجد أن بعض الباحثين مثل بروث يذهب إلى أن أداء الجنس واحد من الملامح الرئيسية لتصنيف الجنس [illegible] أما ليندا ديق فتذهب إلى أن الأداء عامل حاسم في تحديد الجنس الفولكلوري وهي تعتقد أيضاً أن الأداء يعطي للجنس حيويته واستمراريته [illegible] كما ذكرنا من قبل.

في دراستنا للجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح نجد ذات الصعوبة التي اعترضت الباحثين في تناولهم تحديد مصطلح الجنس الفولكلوري بشكل دقيق. لكن

مفتاح الأمر كله هو معرفة [illegible] في [illegible] في [illegible] [illegible] ومن [illegible] من جماعات أخرى في ثقافة [illegible] [illegible] وهي ثقافة [illegible] تكونت هذه الثقافة عبر آلاف السنين على مجرى نهر النيل في [illegible] وهي من أي ثقافة أخرى في خصوصيتها. وسنلاحظ أن الطيب صالح قد تشرب هذه [illegible] وهضمها [illegible] في استخدامه الجنس الفولكلوري [illegible] مع خصوصية هذه الثقافة [illegible] الأجناس التي أوردها في سياق إبداعه [illegible] هذه الثقافة [illegible] [illegible] هذه الأجناس على النحو الذي تم في واقع الأمر. كما [illegible] الإشارة إلى أن هذه الثقافة لها منهجها في تعريف وتصنيف الجنس الفولكلوري وهذا المنهج بشكل عام لا يختلف عن منهج جماعة الجمعيين الذي درسه [illegible] وأشرنا إليه من قبل

هوامش المدخل

١- انظر :

William Thoms; "Folklore" in Alan Dundes (ed) *The Study of Folklore*, London: Prentice- Hall, 1965

انظر خاصة ص (٥) وما بعدها.

٢- نفسه ، ص (٥)

٣- انظر.

Maria leach and Jerome Freid (eds), *The Funk and Wagnal's Standard Dictionary of Folklore, Mythology and legends*, Vol I New York, Funk and Wagnals, 1945.

انظر خاصة ص (٤٠١) وما بعدها

٤- انظر نبيلة إبراهيم (مترجمه)، الحكاية الخرافية نشأتها مناهج دراستها- فنيتها، بيروت، دار العلم ١٩٧٩م.

٥- نفسه، ص (١٣٨) وما بعدها

٦- نفسه، ص (١٣٩).

٧- انظر :

Max luthe, *Once Upon a Time On the Nature of Fairy Tales*, Bloomington Indiana University press, 1976

٨- نفسه ، ص (٢٦).

٩- نفسه، ص (٢٦).

١٠- انظر.

Vladimir Porp; *Theory and History of Folklore*, Manchester.
Manchester University press, 1948. انظر خاصة الفصل الثالث

١١- نفسه ، ص (٤٠).

١٢- نفسه، ص (٤١).

١٣- نفسه، ص (٤٢).

١٤- نفسه ، ص (٤٢).

١٥- نفسه، ص (٤٢).

١٦- انظر:

Alan Dundes: *Interpreting Folklore* Bloomington: Indianan University pressانظر خاصة ص (٢٠) وما بعدها

١٧- نفسه، ص (٢٠).

١٨- نفسه، ص (٢٠).

١٩- نفسه، ص (٢٠).

٢٠- نفسه، ص(٢٠).

٢١- نفسه، ص(٢١)

٢٢- نفسه، ص(٢٢).

٢٣- نفسه، ص(٢٢)

٢٤- نفسه، ص(٢٣).

٢٥- انظر:

Roger Abrahams, "The Complex Relations of Simple Forms" in Dan Ben-Amos (ed), *Folklore Genres* Austin: University of Texas press, 1976.

٢٦- نفسه، ص(١٩٤).

٢٧- نفسه، ص(١٩٥).

٢٨- نفسه، ص(١٩٥).

٢٩- نفسه، ص(١٩٦).

٣٠- نفسه، ص(١٩٦).

٣١- نفسه، ص(١٩٦).

٣٢- نفسه، ص(١٩٦).

٣٣- انظر:

Linda Degh "Folk Narrative" in Richard M. Dorson (ed.), *Folklore*

and Folklife, Chicago aad London, 1972 (53-83)

٣٤- نفسه، ص([illegible])

٣٥- نفسه، ص([illegible])

٣٦- نفسه، ص([illegible])

٣٧- نفسه، ص([illegible])

٣٨- نفسه، ص([illegible])

٣٩- نفسه، ص(٦٠)

٤٠- نفسه ص([illegible])

٤١- نفسه، ص(٦٣)

٤٢- نفسه ص([illegible])

٤٣- نفسه، ص(٧٣).

٤٤- نفسه، ص(٧٧)

٤٥- نفسه، ص(٧٧)

٤٦- نفسه، ص(٧٨).

٤٧- نفسه، ص(٧٨)

٤٨- نص

Dan Ben-Amos, "The Position of The Concept of Genre in Folklore Scholarship" in Dan Ben -Amos, Op Cit

٤٩- نفسه، ص (XIII)

٥٠- نفسه، ص (XIV)

٥١- نفسه، ص (XIV)

٥٢- انظر: V Prop Op Cit (42)

٥٣- Dan Ben Amos Op cit P (Xiv)

٥٤- Linda Degh Op Cit p. (42)

٥٥- V Prop Op Cit P (42)

٥٦- Linda Degh op cit.p (42).

٥٧- انظر عبد الحميد عابدين، من الأدب الشعبي في السودان، بيروت [illegible]

[illegible] ١٩٦٢م.

٥٨- نفسه

٥٩- نفسه

٦٠- [illegible] الأحاجي السودانية [illegible]

٦١- نفسه

٦٢- انظر Sayyied H. Hurriez, Jaaliyyin Folktales, Bloomington, Indiana University, 1977.

٦٣- نفسه، ص (٢٩)

٦٤- نفسه، ص (٢٩-٣٠)

٦٥- نفسه، ص(٣٠)

٦٦- نفسه، (٣٠)

٦٧- نفسه، ص (٣٠)

٦٨- انظر:

Sharif [illegible] Abdel Salam, A Study of Contempory Sudanese Muslims' Saint Legends in Socio-Cultural Context, PH.D. Disseratation, Indiana University, 1983, (Unpublished)

٦٩- نفسه، ص (٢٠)

٧٠- نفسه، ص (٢٠)

٧١- نفسه، ص (٢٠)

٧٢-نفسه، ص (٢١)

مقدمــة

تدرس هذه المقدمة العلاقة بين الفولكلور والأدب المكتوب ثم تعدد دوافع اختيار إبــداع الطيــب صــالح كمــادة لهذا الكتاب. وتدرس المقدمة أيضاً مصطلح النص الفولكلــوري وإمكانــات تعريف هذا المصطلح، كذلك تحاول المقدمة إجراء مسح عام للدراسات النقدية التي عالجت هذا الإبداع خاصة تلك التي اهتمت بأمر التراث للتركيز على فصول هذه الدراسات .

إن العلاقــة بين الفولكلور و"الأدب المكتوب" تقوم على مشكلة يصعب معها تحديــد طبيعة هذه العلاقة . وبعض هذه المشكلة تتضح وتتفجر في المصطلح نفسه ونوجه حساس في مصــطلح "الأدب" فهو أياً كان لن يخرج عن علاقة ما تربطه بالفولكلور، فكلاهما إبداع ونشاط إنساني يسعى للتعبير عن دواخــل النفس البشرية. وربما كــان "الفولكلــور" تعــبيراً أكــثر شمولاً إذ يضم في داخله العديد من الفنون كفن القول والدراما. إضافة لهذا إن الفولكلور والأدب يقومان على محاكاة الواقع وتصويره بشكل تجريدي. وتزداد حدة المشكلة كلما أمعن النظر في أشكال بعينها كالملحمة في الفولكلور والــرواية في الأدب . وليس أدل على هذا من المفهوم العام والذي ساد لزمان طويل بأن الــرواية المعاصرة هي ملحمة العصر الحديث"[1] وهذا يعني أن الرواية كجنس أدبي في أرقــى صــورها المعاصــرة ما هي إلا بلورة وتجسيد لجنس ينتمي أصلاً للفولكلور وهو المــلحمة. وهكذا يمكن القول أن الرواية خرجت من رحم الملحمة. وبالتالي فإن جذور المــلحمة توجــد أصلاً في الأدب الشعبي . وهذا ينطبق على العديد من الأجناس الأدبية كالشــعر والمســرح وذلك يرجع لتأخر اكتشاف الكتابة مما يعني أن الإنسان بدأ نشاطه الإبداعي شفاهة .لقد قطعت الدراسات النظرية والمنهجية في مجال الفولكلور شوطاً طويلاً

جدية فيما يتعلق بمشكلة العلاقة بين الفولكلور والأدب . ولا شك أن هذا الأمر يبدأ من إرساء تعريف واضح وقاطع لمصطلح "الفولكلور" نفسها وهذا بالتحديد ما فعله الباحث الروسي يوري سوكولوف Yori Sokoliv الذي [illegible] الفولكلور وخصائصه (٢). [illegible] العلاقة بين الفولكلور والأدب، فالأطروحة الأساسية في هذه المقالة هي أن ثمة علاقة قوية تربط الفولكلور بالأدب (٣) . وقد دافع سوكولوف عن الفولكلور ورفض الصفات السلبية التي ألصقت به مثل اللاشخصية أو مجهولية المؤلف، وذهب إلى أن قدرات المبدع الشعبي لا تقل عن قدرات نظيره في الأدب. وعلى عكس ما يعتقد الكثيرون فإن سوكولوف يؤكد أن ليس كل إنسان قادراً أن يكون مبدعاً أو مؤدياً [للإبداع الشعبي] وهو يرى كلا من المغني والشاعر محترفان .

وعلى الرغم من تعدد الدراسات المعاصرة حول علاقة الفولكلور بالأدب إلا أنها لم تفلح في حسم تعدد هذه العلاقة وترجع هذه المشكلة إلى قصور الفهم لطبيعة الفولكلور فمثلا تايلور Arche Taylor تلمس علاقة الفولكلور بالأدب (٥) ووقع تايلور في مأزق أساسي إذ انطلق من فهم غير دقيق للفولكلور مفاده أن الحس الفولكلوري يعبر عنه بالكلمات من الشعر والقص وهو يتغافل عن حركة الجسد والإيماء وقد قاد هذا الفهم المحصور [illegible] الزعم بأن كل ما هو مطبوع أدب ولا يمكن وجود حس فولكلوري كتابي (٧) .ولا شك أن الدراسات الفولكلورية المعاصرة أكدت خطل هذا الزعم، وذلك بالإشارة لعناصر فولكلورية مثل الكتابة على الجدران والعبارات التي تكتب خارج الحمامات [illegible] ويرجع هذا القصور في دراسة تايلور إلا أنه أثار العديد من المسائل تتعلق بعلاقة الفولكلور بالأدب وخلص إلى أن هذه العلاقة تحتاج إلى نقد قائم على منهج علمي .

حتى نقول أن الدراسات المتضمنة لفكرة العنصر الفولكلوري في الأدب ظهرت حاملة العديد من السلبيات مثل عدم الدقة في فهم وتعريف الفولكلور [١٠]. إضافة للعجز عن إرجاع العنصر الفولكلوري إلى أصله أو نمطه أو Tale Type حكاية شعبية. وهذه الدراسات المبكرة في الغالب الأعم تكتفي بالإشارة للعنصر الفولكلوري ولا تتوغل في منطقة موجزة وهي دراسة القيمة الجمالية لتوظيف هذا العنصر. وقد غلب على هذه الدراسات النظرة الأحادية إذ جاءت لتركز على جنس فولكلوري بعينه في سياق نقد الإبداع وتهمل الأجناس الأخرى.

كان من الطبيعي أن تركز هذه النظرة الأحادية على أكثر الأجناس الفولكلورية توظيفا ألا وهو المثل الشعبي [١١]. وظل هذا التركيز إلى يومنا هذا فالعديد من الأبحاث التي درست الفولكلور في الأدب الإفريقي ركزت بشكل واضح على المثل.

خلاصة القول أن معضلة العلاقة بين الفولكلور والأدب تكمن أصلا في طبيعة كل منهما. فكلاهما إبداع متصل روحا يعبر عنها جماليا وكلاهما يقوم على الوهم أو المحاكاة للواقع. كما أشرنا، لكن الفرق الجوهري هو أن الفولكلور عملٌ ما يعبر عن شخصية جماعية لشعب أو جماعة ما، بينما يعبر الأدب عن شخصية فردية وذاتية مبدعة. ولكن هذا لا يعني أن الفولكلور لا يبدأ من إبداع ذاتي فالجماعة قد تحول قصيدة أو رواية لكاتب معروف إلى إبداع جماعي وذلك باستيعاب هذا الإبداع وإعادة صياغته بروح الجماعة [١٢] وما أكثر الأنماط الفولكلورية، خاصة في مجال الشعر، التي يمكن إرجاعها للأدب. وتجدر الإشارة للطابع الشفاهي للفولكلور حيث تتوسع معنى الشفاهة لتشمل المحاكاة والتقليد وليس النقل عن طريق السماع فحسب. وعلى كل حال فإن المعضلة ليست خاصة بعلاقة الفولكلور بالأدب فقط بل بعلاقة جميع العلوم الإنسانية كاللسانيات والأدب. ولكن هذا لا يعني أن كل علم، خاصة علم الفلكلور قد تطور

الأدوب ه طرائق خاصة ه وحقق تخصصه . ولقد سارت مناهج الفولكلور الحديثة في اتجـاه بناء الشخصية الخاصـة بالفولكلور، من أهـم هذه المناهـج الرؤية للفولكلور كـأداء PERFORMANCE أي أن كل نمـط فولكلوري ما هو إلا رسـالة تحمل خاصيتين إخباري وجمالي (١٣)

ولا شـك أن مرحلتي التحديد والتقويم هما وجهان لموضوع واحد وهو توظيف الفولكـلور في الإبداع الأدبي. فقد أسهم العديد من الفولكلوريين لأهمية هذين الجانبين. ومن أبرز هؤلاء آلان دندس Alan DUNDES الذي يختصر مجمل الأمر باسم الطريقة المزدوجة للتحديد والتقويم (١٤) ويذهب إلى القـول بأن هذه الطريقة لا مناص منها لإثـراء دراسة الفولكلور في الأدب، بل بدونها لن نتوقع ثمة تقدم لدراسة الفولكلور في الأدب (١٥) وقـد قـدم دندس تطبيقاً خلاقاً لهذا المنهج في دراسـة مسرحية شكسبير الملك لير (١٦).

وقـد ترسـم ليندفورس Bernth LINDFORS خطى أسلوب دندس الذي يركز على ضـرورة التفسير INTERPRETATION أو القراءة الدالة التي تقوم بوصف عنصـر الفولكـلور في الأدب. ففـي بحث رائد درس ليندفورس الفولكلور في الأدب الإفـريقي (١٧) واعتمد على منهج دندس مع تعديل طفيف في خطواته. فالمنهج ليندفورس يـتكون من شكل هرمي يبدأ بالانطباعية في القاعدة ويمر بالأنثروبولوجي وينتهي بالمفهوم أو مـا يسـميه بـ INTERPRATIVE (١٨) وما يهمنا هنا هو تأكيد ليندفورس في أهميـة دراسـة توظيف الحس الفولكلوري وفق المنطق الخاص للناقد أو الباحث. فقد أكـد ليندفورس أنه يركز على القيم الجمـالية للعنصر إلا أنه من الممكن للمنهج الذي اقترحه دراسـة وظيفة العنصر الفولكلوري وقيمته الجمـالية أكثر من التصـدي لإثبات هذا العنصر (١٩).

على مستوى التطبيق عدد قليل من الدراسات المتأنية تهتم بمرحلتي تحديد الفولكلور ومرحلة تفسيره وتوظيفه. هذا، حسب أغلب هذه الدراسات المذكورة، فالباحثة شاهدت دنيس وبيدفورس تهتم بمرحلة تحديد الحس الفولكلوري فحسب من هذه الدراسات وحدد الباحث الاستخدام الذي يتم دون قصد من قبل بعض كتاب الروايات والقصص (٢٠). وقد حاولت هذه الدراسة تحديد عديد من الأحاسيس الفولكلورية التي تعرض للأشباح أو أرواح الموتى وإلى غير ذلك من أصناف الأدب الشعبي (٢١). وهذه لا تخرج من مسح عام للحس الفولكلوري في الأدب فترة معينة. وتهتم الدراسة بالحس كالمثل والشعر الشعبي والحكاية الشعبية وخاصة العادات والمعتقدات الشعبية، ولكن هذه الدراسة تعاني من قصور واضح نتج من التركيز على مرحلة التحديد فقط. أما الدراسات المعاصرة الأخرى فهي كذلك تعاني من مثل هذا القصور. نضرب مثلاً هنا بالدراسة التي عالجت استخدام المثل الشعبي في الأدب السوداني (٢٢). فالكاتب هنا لم يتطرق للدور الذي يلعبه الحس الفولكلوري وقيمته الجمالية في سياق النص الأدبي.

لكن بعض الدراسات المعاصرة وفقت في معالجة توظيف الحس الفولكلوري في الأدب عبر منظور شامل لهذا الحس الفولكلوري كنقطة دراسة أسلوب وسيلة وقيمته الجمالية. فمساهمة مثمرة التي أعدها روجر إبراهامز Rogers ABRAHAMS نموذج هذه الدراسات (٢٣). إذ حدد بسلاسة وفق رؤية نقدية العلاقة بين الفولكلور والأدب، وقد أبرزت هذه الدراسة نظرة الكاتب للفولكلور كأداة وممارسة حية نافياً بذلك عن الحس الفولكلوري صفة الجمود والثبات (٢٤).

ثمة دراسة أخرى عالجت الحس الفولكلوري في قصة قصيرة للكاتب الأمريكي رالف إليسون RALPH ELISON (٢٥) ووجهت تركيزها على حس فولكلوري أعاد أسلوب صياغته، وركزت الدراسة على أن القصة تعتمد أصلاً على الأوهام الراسخة في

الوجدان الشعبي لدى بعض جماعات الزنوج. وقد وصف كاتب الدراسة معرفته العميقة بالثقافات الشعبية لجميع الزنوج لدى سيدي بيه أليسون، وأوقفت الدراسة مرحلتي تحديد الجنس الفولكلوري وتقويمه حقيقيا من المعالجة الموضوعية. وخلصت إلى أن أليسون أعاد صياغة الثقافة القومية حيث أصبح الشعبي منها وحافظ على رموزها وإيماءاتها (٢٢).

تحدث الناقد الكسندر بي كيرن ALEXANDER ذات مرة عن طبيعة الصخمة للروائي وليام فوكنر William FAULKNER فقال أن فوكنر ليس بالكاتب السهل بل إنه في واقع الأمر معقد جداً، وحتى كان لا بد من جيل كامل من الأساتذة والنقاد يدرسونه ويعلقون عليه قبل أن يعلو في سماء الإبداع بعدد معين. وليس فيهم من المؤمن أن يكون متسعاً هائلاً (٢٣). ولا شك أن قولاً كهذا ينطبق على كاتب مثل الطيب صالح بقدر ما ينطبق على كل مبدع خلق إبداعاً فنياً مشحوناً بالرمز والدلالة.

ثمة سؤال جوهري يدور حول اختيار مادة الكتاب التي تركزت بصورة أساسية على الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح، وحول أهمية هذا الجنس في سياق هذا الإبداع وأردف هذا السؤال بآخر هو لماذا الطيب صالح دون غيره من كتاب القصة والروائيين السودانيين الذين تعج بهم الساحة الأدبية. إن مشروعية السؤال الثاني تنبع من الظن بأن إبداع الطيب صالح قد حظي بحصة من الاهتمام النقدي والدراسة. ولا شك أن مثل هذا الفهم يصح في الاعتبار كما. وليس نوع هذا الاهتمام النقدي فهناك إرث نقدي الضخم الذي تراكم من الأطروحات الأكاديمية والدراسات الجادة جنباً إلى جنب مع المقالات العابرة والانطباعية التي تدور حول أطر محددة، وقبل التفصيل في هذه النقاط لا بد من الإقرار بأن هذا الإرث النقدي بقدر ما أضاء الكثير من تضاريس عالم الطيب صالح الروائي إلا أنه في ذات الوقت خلق دروباً وعرة أسهمت معها الأسئلة وخلفت لها

العديد من الآراء النقدية المتسرعة إضافة إلى التركيز على مقولات لا تمت بصلة من التركيز على العلاقة بين الطيب صالح وبين شخصية مصطفى سعيد (٢٨) وربما ذهب بعض الكتاب إلى كون مصطفى سعيد شخصاً بعينه (٢٩).

وعلى الرغم من تعدد الرسائل الأكاديمية التي جعلت من إبداع الطيب صالح مرتكزاً لأطروحاتها. إلا أن هذه الرسائل ظلت في الغالب الأعم تدور حول ملامح بأعيانها في هذا الإبداع. إضافة إلى هذا فإن غالبية الرسائل تركز أصلاً على رواية **موسم الهجرة إلى الشمال**. فمن عدد رسائل يبلغ سبع رسائل لدرجات أكاديمية مختلفة نجد ستاً منها تدرس هذه الرواية (٣٠). ولا شك أن هذه الصورة الأحادية تضر كثيراً بالرؤية النقدية حيث لا بد من النظر لإبداع الكاتب في وحدته الفنية. وقد انعكس تركيز النقد والدارسين على رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** أن ينسحب على مسح واحد من ملامح الدراسة وهو الصراع الحضاري بين الشرق والغرب كما تطرحه الرواية. فثمة دراسة تصف التمثل في الرواية بأنه "تمثل المرارة الفاجعة والعقلانية وجبروت التماع الإنساني الذي ما عاد يعرف المحدود عبره" (٣١) وتذهب دراسة أخرى إلى أن الرواية تعالج وضع المثقف العربي الأفريقي الأسود وقد تشتت ذاته في خضم صراع حاد بين حضارتين (٣٢) وثمة دراسة ثالثة تدرس الرواية بالتركيز على ما تسميه "رواية الفجيعة في اللقاء الحضاري" (٣٣).

مهما يكن من أمر فإننا بصدد تقويم هذا الإرث النقدي بقدر ما نحن بصدد التركيز على جانب قصوره أولاً وهو إهمال العنصر التراثي عامة والحس الفولكلوري خاصة في إبداع الطيب صالح. والحس الفولكلوري سيكون صلب هذا الكتاب فالهدف الجوهري لهذا الكتاب هو إثبات وتحديد هذا الحس في سياق الإبداع الروائي ومن ثم دراسة أهميته في تشكيل مضمون النص الروائي. وهنا يضع الكتاب في معالجة القصور الذي أشرنا إليه. والذي جاء نتيجة اتفاق النقاد والكتاب حول تفوق الطيب صالح

وجميعهم يعزون هذا النجاح إلى عوامل ليس من بينها استيعاب الطيب صالح لمحيطه الفولكلوري وتوظيفه الخلاق له، كما سيتضح. الطائفة الأولى من الكتابات ركزت على تأثيرات الأوروبية الغربية. فيذهب أحد الكتاب مثلاً إلى القول بأن كتابات الطيب صالح لا تخلو من أصداء لكتاب مثل فوكنر وجوزيف كونراد Joseph CONRAD وت. س. إليوت T. S. ELIOT [٣٤] ويعتقد الكاتب رغم أن تفوق الطيب صالح في استعمال اللغة يرجع إلى أنه أفريقي فهو يمتلك أساليب الرواية الغربية [٣٥]. وتوجد دراسة تتحدث عن علاقة موسم الهجرة إلى الشمال برواية الكاتب الروسي ليرمنتوف بطل من هذا الزمان [٣٦] وتركز الدراسة على ما تزعمه سمات مشتركة بين الروايتين مثل أسلوب السرد، وتداعي الزمان والمكان واستخدام الفلاش باك" [٣٧].

وغني عن القول بأن هذه الأساليب موجودة أصلاً في أسلوب السرد في الأدب الشعبي، وأن وجودها في رواية الطيب صالح لا يعني بالضرورة علاقة روايته هذه برواية أو تلك بقدر ما تعني علاقة روايته بالتراث المحلي والعالمي. ودراسة ثالثة تحدثت عن اقتباس الطيب صالح لأحد مشاهد مسرحية لفرنسي مؤلفها يوجين يونسكو UNESCO [٣٨].

عرضنا فيما سبق بعضاً من الدراسات التي تصدت لمعالجة الحس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح وتلمسنا أوجه هذه الدراسات ويبقى أمامنا طرف آخر ألا وهو ذلك الطرف الذي تطرق للتراث عامة في هذا الإبداع انطلاقاً من مفاهيم خاطئة. لذا كان من الطبيعي أن نصل لنتائج خاطئة وغالباً ما تتركز هذه الأخطاء حول الفهم المخل لمكونات التراث السوداني.

واحدة من هذه الدراسات تقع في خطأ فادح وهو تغليب الجانب الأفريقي وإهمال العنصر العربي إهمالاً تاماً، وتدور حول العنصر الأفريقي، وتركيز شديد، وذلك بالحديث

عن شخصية أفريقية أصيلة " (من عن أدبي)"(٣٩)، فالإنسان الإفريقي

حامد"(٤٠) بخصيصة تستقر لدى سمة الإنسان عند الطيب صالح وصفه نموذجاً للشخصية الأفريقية. ولا شك أن هذا القول ينطوي على فهم مغلوط يتجاهل حضور العنصر العربي في ثقافة هذا الإنسان. وغني عن القول أن التراث السوداني مزيج من العنصرين الإفريقي والعربي. ويكفي أن الطيب صالح يستخدم اللغة العربية في كتابة أعماله الأدبية. وهذه حقيقة على خلاف غيره من الكتاب الأفارقة الذين يستخدمون اللغات الأوروبية، وكفى بهذا الأمر دليلاً على وجود العنصر العربي في التراث الثقافي للطيب صالح، ومجتمع قرية "ود حامد" وهو المجتمع الذي يعالجه الطيب صالح، أقرب ما يكون للمجتمع الإسلامي العربي، لكن هذا بالطبع لا يمنع وجود العنصر الإفريقي.

وتقع في ذات الخطأ دراسة أخرى بعنوان "الجوانب الغيبية في عمل الطيب صالح"(٤١) وهي نموذج حي للفهم الخاطئ للتراث السوداني خاصة جانب الفولكلور فيه. والدراسة تكتظ بكم هائل من الأحكام العامة والمصطلحات الخاطئة وغير الدقيقة. فهي مثلاً تصف الحياة السودانية بأنها "حياة تتشابه في كثير من جوانبها مع المجتمعات الإنسانية الأخرى الواقعة في الاستواء [هكذا] إلى الماضي، أي حضارات ما قبل العصر العلمي الحديث"(٤٢). وإذا تجاوزنا عدم دقة المصطلحات مثل "العصر العلمي الحديث" و"الصوفية الشعبية" فمن الصعب تجاهل النظرة الخاطئة لطبيعة التراث السوداني فالدراسة تنظر بازدراء وتعالٍ لشخصيات (ود حامد) وتصف أفكار هذه الشخصيات بأنها ليست سوى "بقايا معتقدات خرافية وأسطورية وصوفية، تعطي هؤلاء الدراويش قوة ليست لهم"(٤٣). فاستخفاف الكاتبة بالقيمة الروحية لهذا التراث هو جهل بعلاقة الإنسان السوداني ممثلاً في إنسان (ود حامد) بتراثه. ولا شك أن هذا التراث من أهم مقومات المجتمع السوداني إلى يومنا هذا. وقد فاتت نظرة استخفاف هذه الدراسة

بموضوعات حكمة خفية وذلك بوصف الفكر السوداني بكونه يجمع بين مستويين من التفكير هما: التفكير العقلي المتطور والتفكير الغيبي المتخلف (٤٤) وإذا افترضنا أن الكاتب قصد بالفكر الغيبي الفكر الصوفي فلا شك أن كتابات الطيب صالح تدحض هذا الفهم، فالقوى الروحية هي التي أثرت هذا المجتمع وأعطته القدرة على مواجهة مختلف التحديات. المهم في الأمر أن الطيب صالح نفسه على وعي تام بالصفة الخاصة الكامنة في الفكر الصوفي فقد صرح مراراً أنه يرفض منطق الرواية العربية لأنها تقوم على العقلانية التي تتناقض مع جوهر عالمه الفولكلوري (٤٥) .

طائفة أخرى من الدراسات النقدية تجاوزت الطائفة السابقة التي أشرنا لها بالتنبه للعنصر التراثي في إبداع الطيب صالح، ولكن هذه الطائفة أيضاً لها قصورها الأساسي في استخدام مصطلح يتسم بالعمومية وعدم الدقة. وفي عدم استطاعتها تحديد ملامح وتفاصيل العنصر التراثي بشكل قاطع.

من هذه الدراسات واحدة تتحدث عن علاقة الطيب صالح بالتراث بعبارة انطباعية (٤٦) فضفاضة، تقول عن موسم الهجرة إلى الشمال " إنها رأس رمحنا في كتابة أدب يفهمه الجميع ويدخل وجداننا وإنسانيته جميع العالم الكبير " (٤٧) . وعلى الرغم من اشتمال الدراسة على أفكار نيرة إلا أنها لم تتعمق في علاقة النص الروائي بالتراث.

ثمة دراسة أخرى تتصدى لمعالجة عنصر تراثي مهم في روايات الطيب صالح وهو الإسلام الشعبي (٤٨) . ولا شك أن هذه الدراسة واحدة من الدراسات القلائل التي تركز على عنصر تراثي مأخوذ من البيئة الشعبية . وتعطي الدراسة تعريفاً عاماً بوصف الإسلام الشعبي بكونه دمجاً امتزج بين الإسلام الرسمي أو الفقهي المأخوذ من بطون الكتب والتقاليد الخاصة بسياقات سابقة للإسلام (٤٩) . وتحلل الدراسة دور عنصر الإسلام الشعبي في سياق إبداع الكاتب لكون هذا الإبداع تصويراً للحياة السودانية التي يمثل

الإسلام الشعبي واحداً من مقوماتها وركائزها ( ) . وعلى الرغم من أن الدراسة عالجت بعمق ظاهرة الإسلام الشعبي في روايات الطيب صالح إلا أنه لا نأخذ عليها جانب التحليل من منظور فكري فحسب وليس منهج فولكلوري كما هو متوقع حيث أن كاتب الدراسة باحث فولكلوري كان بوسعه استخدام طرائق وأدوات علم الفولكلور في معالجة الظاهرة، فلا نجد مثلاً استخداماً دقيقاً لمصطلح الفولكلوري. وهناك مثلا إشارة هروب الـولي ود حـامد من عسف سيده في قصة **دومة ود حامد** دون الإشارة للكرامة التي جعلت هذا الهروب ممكنا. فالولي ود حامد فرش مصلاته في البحر وهرب كما جـاء في قصـة **دومة ود حامد** ( ) كذلك تحدثت الدراسـة عن صو البيت دون الإشارة لكونه تجسد إلى حد ما نموذج " العرب الحكيم " المعروف في الأدب الشعبي ( ) كما سوضـح فـيما بعد، ولكن سعى هذه الدراسة فضل الانتباه لعلاقة الوطيدة بين إبداع الطيب صالح وبين الموروث المحلي .

ودراسـة ثالثة تركز عـلى عنصـر تراثي ألا وهـو الختـم [٤٣] في قصـة **دومة ود حامد** . وتنطلق هذه الدراسة من فهم صائب لطبيعة التراث ولأهميته في سياق الحـس الأدبي وتخـلص إلى أن ثمة معنى لتوصيف الطيب صالح هذا العنصر وهو قناعته بإمكانـات التصـالح بين التكنولوجيا وبين التراث [٤٤] وتأسيساً على هذا الفهم تخلص الدراسة إلى أن التراث بالنسبة للطيب صالح " مصدر للصحة والسعادة " [٤٥] .

وفي مجموعة الدراسات التي اسهمت للعنصر التراثي واحدة جعلت من التراث نقطة ارتكـاز وذلـك عبر دراسة الارتباط الحميم بينه وبين إبداع الطيب صالح [٤٦] . ولقد وفقت هذه الدراسة في معالجة إبداع الكاتب وفق رؤية نقدية شاملة وصائبة، ولعل أهم مـا توصلت إليه هو رغبة الطيب صالح في انبعاث الأسطورة التي تعمق أصول القرية واسـتخدام الكـاتب للأسطورة المقوية شفاهة هو واحد من الأساليب الأدبية لانبعاث

تسمح الإيحائي لشخصيات القرويين[٦١] ورصدت الدراسة أيضاً توظيف الكاتب للعديد من أشكال النثر الشعبي كالمقامة والحكاية الشعبية. لكن يؤخذ على هذه الدراسة غياب الفهم الدقيق لمصطلح الفولكلوري فهي مثلاً تستخدم مصطلح الحكاية الشعبية بشكل عــام ودون التفريق بين الأجناس المختلفة التي تدخل في إطار المصطلح. وهي كذلك لم توفــق في فهم الكرامة كجنس فولكلوري، فنجدها تشير إلى أن عنف الزين كان بمثابة مظهر لسيف الدين[٦٢]. ولا شك أن العنف ليس هو المظهر ولكنها الكرامة ذلك النمط الفولكلوري الذي يحمل دلالات روحـــية بعيدة المدى للناس يؤمنون به كما في مجتمــع (ود حامد).

نخلص من كل ما تقدم إلى أن عوامل عدة كانت وراء اختيار إبداع الطيب صالح كـــنقطة انطـــلاق لهذا الكتاب، وأهمها أن الطيب صالح نفسه نموذج جيد للمبدع المثابر الذي يصقل موهبته بالعمل الدؤوب. وقد قطع رحلة طويلة امتدت حوالي العقود الثلاثة بدأت منذ أن ظهر أول إنتاج له وهو قصة **نخلة على الجدول**، في أوائل خمسينات من القرن السابق[٦٣]. وطوال هذه الفترة ظل المسار الأدبي للكاتب يتطور من عمل إلى آخر واســـتقطبت أعماله اهتمام النقاد والكتاب من مختلف مجالات المعرفة وترجمت أعماله إلى العديد من اللغات كالإنجليزية والإيطالية والفرنسية والروسية وكرســت أطروحات أكاديمية لدراســـة هذه الأعمال كما ذكرنا. وعلى الرغم من الاهتمام الذي وجدته رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** التي رسخت أقدام الطيب صالح وحققت له نجاحاً مذهلاً[٦٤] إلا أن النظرة الموضوعية تحتم النظر لجميع أعماله كوحدة متكاملة، كما سيتضح فيما بعد.

إن هــــذه الدراسة تصحح مرء الفراغ الشاغر في النقد السوداني وذلك باستخدام أدوات علـــم الفولكلور في دراسة النص الأدبي. فما أقل المساهمات النقدية التي تهتـــم بالجنس الفولكلوري الذي درج المدعون على توظيفه بأشكال مختلفة. وفي الوقت الذي

حرص فيه النقد السوداني على الاستفادة من تقدم وتطور العلوم والمعارف الأخرى خاصة علم اللغويات، الفلسفة وعلم النفس إلا أنه ظل بمعزل عن علم الفولكلور، على الرغم من الصلة الوثيقة بين الفولكلور والنقد. ولا شك أن النقد في الآداب الغربية استفاد أيما فائدة من العلوم والمعارف الإنسانية الأخرى بل ومن مختلف أشكال التقدم البشري، فقد رفد النقد مناهجه بأدوات علم الفولكلور وتولدت تيارات نقدية نتيجة هذا التلاقح، ومن هذه التيارات تيار "النقد الأسطوري" وهو ذلك التيار الذي يدرس الأسطورة في سياق الجنس الأدبي ويدرس كذلك أثر الأسطورة في الأدب" [٦٢] ولا نحتاج هنا بالطبع للإفاضة في الحديث عن التغيرات المذهلة التي أحدثها ظهور مؤلف فولكلوري ضخم مثل الغصن الذهبي لجيمس فرايزر Frazer James [٦٣] على الأدب الأوربي المعاصر، وبوجه خاص على كتابات مبدعين مثل ييتس W B Yeats و ت. س. إليوت T S Eliot وجيمس جويس JAMES JOYCE وقد وصف هذا الكتاب الضخم بأنه "ليس فقط أعظم موسوعة للحياة البدائية في اللغة الإنجليزية، ولكنه الكتاب الذي يعود إليه الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن في موضوع الأسطورة والطقوس" [٦٤]. وقد أسست هذه التيارات النقدية تقاليد ثابتة في الآداب الغربية وذلك على عكس ما حدث في الآداب العربية، والأدب السوداني على وجه الخصوص حيث تغيب عنه ندرة الكتابات التي استفادت من هذا التيار النقدي.

هوامش المقدمة

(١) انظر مثلاً مجموعة من العلماء السوفيت، **نظرية الأدب**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٠،خاصة ص ٢١١ وما بعدها

(٢) انظر يوري سوكولوف، **الفولكلور قضاياه وتاريخه**، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر ١٩٧٠ صفحات (١٧-٥٥).

(٣) **نفسه** ، ص (٢١) .

(٤) **نفسه**، ص (٢٩)

(٥) انظر:

Arche Taylor, " Folklore and the Student of Literature" In Alan Dundes (ed) *The study of Folklore, (Engle Wood Cliffs, N.J* Prentice Hall Inc 1965) 34 – 42.

(٦) **نفسه**، ص (٣٥) .

(٧) **نفسه**، ص (٣٥)

(٨) [illegible]

(٩) انظر مثلاً: *Maria Leach* and Jerome Fried, OpCit (New York Funk and Wagnalls , 1949) p . 398

(١٠) انظر مثلاً:

K M Briggs, " Folklore in the Nineteenth Century English Literature." *Folklore* 83 (1972), 3 - 20

(١١) Carol M , Eastern , "The Proverb in Modern Written Swahili Literature An Aid to proverb Elicitation " In Richard Dorson (ed), *African Folklore*, Bloomington and London Indiana University 1979 193 0 210

(١٢) انظر مثلاً: Bernth Lindfors, " The Palm-Oil with which Achebe's Words are Eaten. " C. L Innes & Bernth Lindfors (ed) *Critical Perspective on Chinua Achebe*, (London: Heinemann, 1979), 47 – 66.

(١٢) انظر في هذا الصدد :

I. N. Razonov, " From Book to Folklore " In Felix Oinas and Stephen Sandokoff (eds) *The Study of Russian folklore* (Paris Mouton, 1975) p p 65 – 78

(١٣) انظر، Dan Ben – Amos and Kenneth S Goldstein (eds), *Folklore Performance and Communication* (Paris Mouton, 1975) p 144

(١٤) انظر، Alan Dundes *Interpreting Folklore*, Bloomington , Indiana University Press , 1980). انظر ص (٢١١) وما بعدها .

(١٥) نفسه، ص (٢١١) .

(١٦) نفسه، ص (٢١١ – ٢١٢) .

(١٧) Bernth Lindors, *Critical Approaches to Folklore in African Literature* " in Richard Dorson (1979) *Op Cit* p p 223 234

(١٨) نفسه، ص (٢١١) .

(١٩) نفسه، ص (٢١١ – ٢٣٣) .

(٢٠) انظر، G F Dalton, " *Unconscious Literary Use of Traditional Material.* " Folklore 85 (1974): 268 –275.

(٢١) نفسه، ص (٢٦٨) .

(٢٢) انظر، Carol M . Eastern, *Op. Cit.*

(٢٣) انظر، Roger Abrahams , " Folklore and Literature as Performance . " *JFI* vol. TX No (1972) 75 – 94

(٢٤) نفسه، ص (٧٥) .

(٢٥) انظر، Bernard Ostendorf , Ralph Elison ,Flying Home , *From Folklore to short story* " Vol XIII No 2 (1976) 185 200

(٢٦) نفسه، ص (١٩٧) .

(٢٧) انظر الكسندر كيرون، "الأسطورة والرمز، نقد قصة الدب لفوكنر". في جبرا إبراهيم جبرا (تر)، **الأسطورة والرمز** (بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣) انظر ص (١٩٧).

(٢٨) الطيب صالح نفسه حرص على (دحض مثل هذه المفاهيم في أكثر من مناسبة، فهـو

مثلاً يقول : " لا أظن أني أكتب لأقص للناس قصة حياتي وهي على أي حال حياة عادية لا تصلح قصة ([illegible]) [illegible] **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٦) ص (١٢٧) . وفي إجابة على سؤال إذا كان هو مصطفى سعيد، [illegible] كان هذا صحيحاً، ومن الواضح أني لست [illegible] ([illegible]) [illegible] **الأقلام**، العدد [illegible] ([illegible]) ١٤٥٠ - ١٥٥٠

(٢٩) [illegible] مثلاً

Mona Amyuni, Season of Migration to the North A Casebook (Beirut American University of Beirut)

[illegible] سليمان (ترجمة) " من الطفل في رواية موسم الهجرة إلى الشمال ؟" مجلة **الدستور** ، العدد ٤٤ ، ١٩٨٦/٨/٤م صفحة ٤٤ —٤٥

(٣٠) [illegible] Mona Amyuni Op Cit [illegible] **الثقافة السودانية**، العدد [illegible] ١٩٨١ [illegible] ١٢٥

(٣١) جورج طرابيشي : **شرق وغرب رجولة وأنوثة** ، دراسة في أزمة الجنس في الرواية العربية (بيروت : دار الطليعة ١٩٨٠)

(٣٢) [illegible] **أزمة الأجيال العربية المعاصرة** [illegible] (تونس [illegible] عبد الله ١٩٨٠م) ص ١١

(٣٣) [illegible] **قراءة جديدة في روايات الطيب صالح** ، (ام درمان: دار جامعة أم درمان الإسلامية للطباعة ، [illegible] ١٩٨٣) ص ٦٥

(٣٤) **نفسه**، ص ٦٩

(٣٥) انظر نور الدين ساتي: [illegible] ومصطفى سعيد [illegible] " مجلة **الثقافة السودانية**، العدد الثاني عشر (١٩٧٩) ٤٠ — ٤٧ . [illegible] ص (٤١)

(٣٦) **نفسه**، ص (٤١).

(٣٧) انظر عبد القدوس الخاتم، **مقالات نقدية** . (الخرطوم : مصلحة الثقافة، إدارة ... ١٩٧٧) ، ٧٩ – ٨١ .

(٣٨) انظر حلال العشري؛ "زوربا السوداني : أو البحث عن الذات (... في ... محمدية وآخرون، **مرجع سابق**، ص : (١٥٢ – ١٧٤) .

(٣٩) **نفسه**، ص (١٥٥) .

(٤٠) **نفسه**، ص (١٥٦)

(٤١) انظر عبد الحميد الحادي؛ " الجوانب الغيبية في أعمال الطيب صالح " ،**كتابات**، عدد ٧٦، يوليو (١٩٧٣) : ٨ – ٣٨ .

(٤٢) **نفسه**، ص (٢٢) .

(٤٣) **نفسه**، ص (١٩) .

(٤٤) **نفسه**، ص (٢٣).

(٤٥) الطيب صالح يقول صراحة في هذا الصدد : " أعتقد أني وبكل وضوح اختطيت طريق مختلف عن طريق الكتاب العرب، وهو طريق المناخ الروحي السوداني ... المعجزات كما حدثت في عرس الزين ( ) ... انظر عبد الهادي صديق وعبد القدوس الخاتم . " حوار مع الطيب صالح ... درمان مارس ١٩٧٨ (لم ينشر) .

(٤٦) ... **الثقافة السودانية** ... ١٩٧٧) : ٢٦ – ٥٠ .

(٤٧) **نفسه**، ص (٣٠) .

(٤٨) Ahmed Nasr, " Popular Islam in Tayeb Salih, " *Journal of Arabic Literature* Vol. XI (1980): 88 – 103.

(٤٩) **نفسه**، ص (٨٨) .

(٥٠) **نفسه**، ص (٨٨)

(٥١) انظر الطيب صالح؛ **دومة ود حامد : سبع قصص** (بيروت . دار العودة،

١٩٧٠) ص (٤٦) .

(٥٢) Ahmed Nasr, Op. Cit.

(٥٣) انظر سيزا قاسم، المعاصر [illegible] في الأدب العربي . (تر) عصمت الشرقاوي الأحلام في ثلاث قصص ، **فصول**، العدد الثاني، يناير (١٩٨٢) : ٢١ – ٢٩

(٥٤) **نفسه**، ص (٢١) .

(٥٥) **نفسه**، ص (٢٨) .

(٥٦) Constance E. BERKLEY, The Roots of Consciousness Modeling The Arts of al-TAYEB Salih Ph. D dissertation, New York University, 1979.

انظر [illegible] في Constance Berkley El Tayeb Salih , The Wedding of Zein *JAL* , VI (1978) 105- 114

(٥٧) **نفسه**، ص (١٠٨) .

(٥٨) **نفسه**، ص (١٥٩) .

(٥٩) **نفسه**، ص (١٥٩) .

(٦٠) نشرت القصة أول مرة في مجلة هنا لندن في أوائل ١٩٥٢ انظر قاسم عثمان نور، **مرجع سابق** .

(٦١) صدرت حوالي ثلاث عشرة طبعة من هذه الرواية أولها صادرة عن دار العودة، بيروت وأحدثها [illegible] **موسم الهجرة إلى الشمال** (تونس : دار الجنوب للنشر، ١٩٧٩).

(٦٢) انظر:

Joseph P. Strelka (ed.); *Literary Criticism And Myth* (University Park and London The Pennsylvania State University Press, 1980.)

(٦٣) [illegible] في جبرا إبراهيم جبرا (١٩٧٣)، مرجع سابق، ص ٢٢٢ – ٢٥٠ .

(٦٤) **نفسه**، ص (٢٢٢) .

الفصل الأول

علاقة المبدع السوداني بالتراث

بدأ اهتمام المبدع السوداني بالتراث عامة والفولكلور خاصة متأخرا بعض الشيء ولم يأخذ هذا الاهتمام شكلا واضحا إلا في فترة النهضة الأدبية أي في الثلاثينات حيث تبلور فهم عام حول مفهوم الذاتية السودانية الذي ابتدعه طلائع جيل الثلاثينات والذي ربما كان للموقف السياسي بعض الأثر في خلقه خاصة انتفاضة ١٩٢٤م وما صاحبها من عسف وبطش بالمثقفين ... في ظهر الدعوة السودانية وبدأت بعدها ... فظهر الأدب المعبر عن هذه الذاتية وهو الأدب الذي اصطلح على تسميته بالأدب القومي (١).

إن العلاقة بين المبدع السوداني وتراثه بدأت حذرة ومتعثرة بعض الشيء، ولا شك أن هذا يرجع لقصور النظرة للتراث خاصة جانب الفولكلور فيه حيث كانت هذه النظرة أحادية على الأغلب وهي إما عداء للفولكلور وإما حماس دافق له . وانطلاقاً من هذه النظرة الانتقائية تذبذب موقف المبدع السوداني بين الرفض والقبول للتراث .

تبنى حمزة الملك طمبل موقفا أقرب ما يكون للموقف العدمي وهو موقف الرفض للتراث جملة وتفصيلاً على المستوى النظري ، فقد نفى حمزة أية صلة بين القديم والجديد ويقول في هذا الصدد على أي أنقاض قام بناء حراد سار ؟ . إنه لم يقم على أنقاض ولكنه بناء جديد على أساس جديد (٢) أما على مستوى التطبيق فهو مناقض لما ذهب إليه حيث لم يجد بداً من الرجوع للتراث ممثلاً في اللهجة العامية موظفاً مكونات

هذه اللهجة لإبداع شعر يتسم بالحداثة . وقد كان حمزة على وعي بهذا الأمر وأشار له في مقدمة ديوانه الشعري وذلك بقوله : " لقد حاولت في هذا الديوان بعض أصول اللغة محرفة تحريفة معقدة، وذلك بالوقوف على المفعول وغيره من الكلمات بين قوسين بالسكون تمشياً مع أصل اللهجة ووزن " [٤] ومهما كانت قيمة هذه التجربة إلا أن الأدب السوداني المعاصر يحفظ لطمبل حق الريادة والجرأة على التجريب واكتشافه لقدرات الشعر في اللهجة العامية، وقد ذهب بعض النقاد إلى أن تجديد حمزة الشعري تركز في " التوفيق بين النغم التقليدي للعروض والنغم الشعبي ومجاراة النحو مع الخضوع للتركيب العامي [٥] .

أما التجاني يوسف بشير الذي ساهم بنصيب وافر في حركة تجديد الشعر السوداني فيمكن أن نشير إلى نظرة استخفاف [٦] تمثل هذا في مجلته " التي خاض بها القراء حين حدث عن الأغاني والصناعات الشعبية قائلاً " أما الأغاني التي تلائم بها اسطواناتكم فإنها جوفاء بعيدة كل البعد عن أغاني الأمم الحية ومثلها صناعتكم كالأصناف التي تصنعونها بالطلاء وكالأحذية والمحافظ الجلد المنقوشة [٧] .

وقد وصل التجاني درجة بعيدة في رفض التراث حتى صرح مرة بما يعني أن التراث لا قيمة له [٨] لكنه في موقف آخر يناقض نفسه تماماً ويشيد بالأدب المحلي الذي يسميه " الأدب الشعبي " [٩] وذلك في معرض إشادته بمؤلف مسرحية (عائشة) وهي مسرحية باللغة العامية وفيها يتحدث عن ثراء العامية وعن قدرتها في ايصال المعنى [١٠] .

كالتجاني يقف محمد أحمد محجوب موقف الإزدراء والاستخفاف [١١] فالمحجوب لا يرى في مدائح المهدي مثلا سوى " بعض قصائد كانت تصاغ في مدح المهدي وخليفته وبعض الأمراء " [١٢] . وينتهي المحجوب إلى نفس النهاية التي وصل إليها التجاني وهي ضرورة تطوير التراث وذلك في مناداة المحجوب بإعادة صياغة القصص الشعبي: " انظر

إلى تلك القصص العامية من أمثال قصة تاجوج التي إذا وجدت من يأخذها ويذهب وحشيها ويضع فيها من الخيال ما يكسبها رونقاً فنياً ويضعها في شعر رصين لكانت مثاراً لإعجاب الأمم الأخرى بشعورنا واهتمامنا بأدبنا"[3] وأشار المحجوب كذلك لأهمية القصائد التي تتحدث عن تاريخ السودان وأبطاله والتي يسميها ملاحماً[4]

إن الرفض للتراث لم يكن السمة الغالبة لدى أدباء الثلاثينات. فهناك من نادى بضرورة الاهتمام به دون أي تحفظ. من هؤلاء محمد عشري الصديق وهو من الرواد الذين أشاروا بدقة إلى مصطلح أدب الشعب. وكان ذلك في معرض دفاعه عن الأدب القومي[16]. حيث يقول "فالأدباء الطامحون إلى إحياء الآداب القومية سواء كانوا في مصر أو في السودان يجب عليهم أن يتعمقوا في حياة الأوساط الاجتماعية كلها ويألفوا مثلها العليا والسفلى [هكذا] وخرافاتها وأساطيرها وأشعارها وبالإجمال كل ما يتعلق بما يدعوه الغربيون ويدرسون باسم (أدب الشعب)". ولا ريب أن اطلاع عشري على الآداب الغربية خاصة الأدب الانجليزي أعانه على الوصول للفهم الصائب لمصطلح أدب الشعب. وربما يكون عشري من الرواد الذين استوعبوا الفهم السليم للمصطلح، وقد قاده هذا الفهم إلى تحديد إطار هذا العلم وذلك بإشارته لأجناس فولكلورية بعينها. كما رأينا بإضافة هذا نجد فهم عشري للغات العامية يتميز بالدقة والصواب. وذلك في حديثه عن الاصطلاحات التي وصفها اللغويون القدماء بالهجنة والركاكة ورفضوا إدراجها في سياق اللغة الفصحى. وأشار إلى الاهتمام المعاصر من قبل اللغويين هذه الاصطلاحات[18].

في جانب آخر نجد الأمين علي مدني الذي يقف مع عشري في الدفاع عن التراث[19]، فقد نادى الأمين بضرورة الاهتمام باللغة العامية وباحترامها وقد ذهب إلى القول بأن الشعر السوداني لا بد وأن يكون عامياً ويقول في هذا الصدد: "وعندي من

[illegible]

تصبح أداة يزدري بها إلى حد اضطهاد من يستعملها في حطراته الشعرية " [٢٠]

وقد نجد بعض العذر لهذا التناقض في النظر للتراث والفولكلور بوجه خاص فالفولكلور نفسه لم يكن في فترة الثلاثينات تلك قد تأسس كعلم قائم [illegible] في السودان وكان مصطلح " فولكلور " حديث عهد في الأدبيات المترجمة عن اللغات الأوربية خاصة الإ[illegible].

جملة القول أن مصطلح " فولكلور " شابه الكثير من الاضطراب وليس أدل على هذا من تعدد الأسماء التي استخدمت في الإشارة له في الأدبيات السودانية مثل " الأدب العامي " و " التراث القومي " و " الأدب المحلي " و " الأدب الشعبي " يضاف لهذا سيادة [illegible] الاستعلائية لمادة الفولكلور التي تتدرج من [illegible] إلى الاستخفاف بها. فمنهم من [illegible] الشعر الشعبي [illegible] الشعر العربي السوداني من ناحية التعبير وجودة المعاني [٢١]، بينما يصف باحث آخر الابداع الشعبي بالركاكة والرتابة [٢٢].

و[illegible] عديد من هذه السلبيات عالقة بالدراسات الفولكلورية حتى وقت قريب. فالنظرة الأحادية والجزئية للثقافة الفولكلورية ظلت سائدة ولم تسلم منها حتى الأطروحات الأكاديمية [٢٣] فمثلاً نجد باحثاً يبرر اختياره لدراسة الأدب الشعبي عند الشايقية بإعجابه بجماعة الشايقية " وجرأتهم وكرمهم وروعة بطولاتهم " [٢٤]. ولا ريب أن حماس الباحث لجماعة الشايقية قاده إلى التركيز على ما يراه مشرقاً في أدبهم ولكنه [illegible] عينه عن ما عدا ذلك. وكان من الحتم أن تقود هذه النظرة الانتقائية إلى إقصاء بعض [illegible] لبعض جوانب التراث باعتبار أنها غير كريمة أو تسيء للآخرين أو غير ذلك من المبررات [illegible] ما [illegible] من الأمثال التي لها دلالات لا تساعد [هكذا] في وضع الأسس السليمة لتكامل الثقافة السودانية " [٢٥]

وكــــذلك كان من الطبيعي أن تتوجه مثل هذه الأسئلة [illegible] كثير على الحس [illegible] دون الإحســـاس بالحسرة [illegible] هذا الحس [illegible] الشعبي [illegible] الأخير هذا الحس هو من [illegible] الشعري [illegible](٢٢)

[illegible] وذلــك بالاعتراف الأكاديمي بالدراسات الفولكلورية . وقد تم هذا الاعتراف في إنشاء شــعبة أبحــاث الســودان بجامعة الخرطوم عام ١٩٦٤م [illegible] معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية [illegible] ثلاث وحدات منها الفولكلور [illegible] هذه المؤسســة الأكاديمية [illegible] جمع ميداني [illegible] وبعض [illegible] هذه المؤسسة [illegible] التعريفات [illegible] المحددة للفولكلــور، وقد تخلص الفولكلور بفضل هذه التعريفات من الكثير من المفاهيم الخاطئــة التي لحقت به مثل الارتباط بالماضي والريف ومجهولية المؤلف وغير ذلك(؟) كما أن [illegible] هذه المؤسسات الأكاديمية [illegible] الشعبي قيمته [illegible] دور جوهري في [illegible] الحس الفولكلوري(؟) كما أكدت هذه المؤســسات [illegible] الفولكلور كعامل فعال من عوامل التنمية الاجتماعية والاقتصادية(٢٣) ويهمنــا [illegible] مساهمة هذه المؤسسة الأكاديمية في ترسيخ [illegible] مصــطلح "فولكلــور" [illegible] المصطلح

وصــغت محاولات واجتهادات [illegible] الاهتمام [illegible] الفولكلوري خاصــة الحكاية الشعبية(؟) [illegible] قطاعات [illegible] والكتاب [illegible] وجمعــوا هذا النص [illegible] طلائع [illegible] الإصلاح [illegible] السوداني وارتبطت هذه الطلائع [illegible] الذي [illegible] من الحس

الفولكلور خاصة الحكاية الشعبية إلى التلاميذ بلغة مبسطة، وقد كان الهدف الأساسي لهذا الجهـــد هو استغلال جنس الفـــولكلوري كوســـيلة لتدريس اللغة العربية [٣٢] وقد ســـار الكـــثيرون عـــلى هذا المنوال ومضوا يعيدون صياغة الحكاية الشعبية بغرض إثراء القاموس اللغوي للتلاميذ أو رغبتهم في الإصلاح وها هو أحد هؤلاء المربين يصرح بأن الهـــدف مـــن تجميـــع الحكايات هو أن يعرف الطفل بعض الحيل المفيدة والقصص [٣٣] ويضيف قائلاً لا حق للشعر الذي حفظته ذاكرة الطفل الســـوداني من منظومات تافهة [٣٤]. وذلك مما يؤكد وعي هذا الكاتب لحاجة التنقيد لمثل هذه المنظومات.

كان حظ المدخل السوداني الانتظار حتى ظهور طلائع الفولكلوريين السودانيين ممن كان في مقدمتهم عبد الله الطيب وغيره من السودانيين كعبد المجيد عابدين. فقد أعد عبد الله الطيـــب دراســـة رائـــدة عن العادات درس فيها تغير العادات لدى الجماعات المسلمة في الســـودان [٣٥] وأشـــار مـــن في هذه الدراسة إشارته لضرورة المبادرة لتسجيل العادات واستقصاء قبل اندثارها، وملاحظته أن العلوم التي يمكن أن تقوم بهذا التسجيل هي علم الاجتماع، علم الأنثروبولوجيا والتاريخ دون أن يشير للفولكلور من قريب أو بعيد [٣٦] وفـــيما بعـــد ركز عبد الله الطيب جهده على تسجيل الحكاية الشعبية وإعادة صياغتها بأســـلوب يقـــترب كـــثيراً من أسلوب الراوي الشعبي، وقد بدأ مسعاه هذا منذ بداية الخمسينات وتواصل على مدى أكثر من عقدين من الزمان. كما سنوضح فيما بعد

أمـــا عـــبد المجيد عابدين فقد توفر لدراسة الأدب الشعبي السوداني في إطار اهتمامه بالـــثقافة العـــربية في الســـودان [٣٧] ولعابدين فضل وأي فضل في إرساء القواعد الأســـسية لعلم الفولكلور السوداني المعاصر وذلك بكتاباته وأبحاثه المبكرة في هذا المجال والـــتي اضـــطلع بهـــا منذ أوائل الخمسينات [٣٨] وعلى الرغم من ندرة المصادر وصعوبة الحصـــول عـــليها آنـــذاك إلا أن عـــابدين وبدأب حثيث وثق مصادر بعض الأجناس

الفولكلورية كاللهجات العربية [٣٩] والشعر الشعبي [٤٠] والمثل الشعبي [٤١]. وكذلك لعابدين فضل الريادة في دراسة اللهجات العربية في السودان حيث وضع يده على القيمة الحقيقية لهذه اللهجات، وأكد بأن هذه اللهجات عربية بموادها وتراكيبها [٤٢] .. كذلك مما لا شك فيه أن عابدين من أوائل الباحثين الذين أسهموا بنقده وتصحيحه لطبقات ود ضيف الله وعولوا عليه كمصدر للثقافة السودانية [٤٣]، وعابدين كذلك رائد حقاً في الاهتمام بأعمدة الشعر الشعبي خاصة الشاعر الشعبي الحاردلو الذي أسماه (أمير الشعر الشعبي) [٤٤] .

وكما هو متوقع فإن هذه المساهمات بحكم ريادتها كانت تحمل الكثير من سلبيات البدايات الأولى. فمحمد عابدين ينظر للأدب الشعبي السوداني نظرة أحادية حيث سعى لإثبات أطروحته حول عروبة السودان. ففي دراسته لشعر الحاردلو نجده يحرص على أن الحاردلو "شاعر عربي صميم" [٤٥] جانب هذا لعله كان من الطبيعي أن يركز عابدين على جانب المضمون أو الوظيفة في النمط الفولكلوري الذي يدرسه دون الاهتمام بالراوي أو الجمهور أو النصوص المتعددة للنمط، فالرؤيا الشاملة للنمط الفولكلوري لم تتبلور إلا مؤخراً جداً بعد رسوخ المناهج التي درست الفولكلور وفق منهج الأداء . والأمر نفسه ينطبق على مساهمات عبد الله الطيب الذي نجده يركز أساساً على اللغة في النص الشعبي، كما سنوضح فيما بعد .

بعد هذه الخلفية التاريخية السريعة لتطور الدراسات الفولكلورية السودانية نأتي للجزء الآخر نركز فيه على دراسة تطبيقية لبعض نماذج توظيف الحس الفولكلوري في الإبداع السوداني في الشعر والمسرح ثم القصة، وسنلاحظ أن العديد من المحاولات قد تمت في مجال توظيف الحس الفولكلوري منذ أن تبلورت للإبداع السوداني ذاتيته أي منذ فترة النهضة الأدبية في الثلاثينات من هذا القرن .

الشعر:

قيس المجذوب في دراسة بعنوان حسن الفلكلوري في الشعر السوداني لا بد من الإشارة لظاهرة خاصة بالشعر ألا وهي ارتباطه بالإسلام عامة والروح الصوفي بوجه خاص. وقد لفتت هذه الظاهرة دارسي ونقاد الشعر السوداني، فنجد إحسان عباس مثلاً حاول تفسير الظاهرة بإرجاعها للبيئة التي نشأ فيها الشعر (٤٧) ويصف إحسان عباس هذه البيئة بأنها "بيئة صوفية متدينة ذات حظ غير كبير من موضوعات الشعرية متوجهة نحو المستوى التعبيري القوي" (٤٨). ويذهب إلى أن الشعر السوداني منذ نشأته ظل يتخذ أشكالاً دينية كالأدعية والابتهالات والمدائح النبوية (...). وفي حين حاول تفسير هذه الظاهرة بأن الشعر السوداني تعبير عن عقلية سودانية تكسوها روح صوفي (٤٩)، كما يعتقد والظاهرة نفسها هنا لأن الروح الصوفي قد ... استلهام الشعراء لنص الفلكلوري. ونستثني هنا شاعرين هما محمد مهدي المجذوب ومحمد عبد الحي.

محمد المهدي المجذوب واحد ولا شك من أعمدة الشعر السوداني المعاصر تجربة المجذوب مع التراث ملمح مهم من ملامح استلهامه الشعري، وتتمثل هذه التجربة في الارتباط العميق بالتراث الصوفي حتى جاء شعره انعكاساً لهذا التراث وتعبيراً صادقاً عنه والصوفية تفرض نفسها على شعر المجذوب حتى قيل أن شعر المجذوب خرج من "مشيمة التراث الديني" (٥١). والمجذوب نفسه يرى شعره تلاقحاً وانصهاراً لعناصر هذا التراث. فالعديد من هذه العناصر من أغنيها يرتبط مباشرة بالروح الصوفي ومنها كما يذكر المجذوب نفسه "مدائح الولي الكامل" (. ...) وسير التاريخ الحافل بالمآثر وصوت المقدم القارئ" (٥٢)

كان طموح المجذوب الكبير كتابة شعر سوداني يعبر عن الشخصية السودانية.

ولعل هذا يفسر تمرده على قالب القصيدة الكلاسيكية من ورفضه لكل ما يقيد القصيدة من الانطلاق والتحرر لتعبر عن نفسها بعفوية وصدق. وقد عبر عن هذا الأمر بقوله: "ليس لي مذهب شعري (......) ولم أجعل اللغة غاية واشتهي الخروج على قوانينها الصارمة ولا أعرف تقطيع بيت على المقعين" [53]. ولم يكن للمجذوب ثمة مفردة شعرية وأخرى غير شعرية وليس من مقصود يستعصي أو يتعالى على الرؤية الشعرية، وفي جانب اللغة لا يكتفي المجذوب بشعرية الفصحى بل يعود إلى العامية ليبحر فيها بإمكانات هائلة محاولاً إحياء نموذج اللغة السودانية التي سادت إبان دولة الفونج والتي تتكون من الفصحى والعامية، وقد ترك المجذوب قاموساً شعرياً زاخراً بالدلالات والمعاني وظل هذا القاموس إطاراً رائعاً من إطاراته الشعرية. وخلق هذا في شعره أسلوباً جديداً مما أسماه أحد النقاد بالفتح القاموسي عند المجذوب [54]

مهما يكن من أمر فإن توظيف المجذوب للتراث يختلف عن توظيف غيره من المبدعين فهو لا يستخدم موتيفاً أو جنساً فولكلورياً بعينه ولكنه يستوعب روح التراث الأصيل كما تظهر في اللغة بكل مفرداتها ويسعى لإعادة صياغة هذا الروح شعرياً. وقد لاحظ النقاد عمق اتصال شعر المجذوب بالتراث الشعبي دون الإشارة لملامح بعينها في هذا الشعر [55] وربما يرجع هذا لأسلوب تمثل المجذوب للتراث. فالموتيفات الفولكلورية قليلة جداً في شعره كما سنوضح لكن جوهر هذا الشعر مع هذا يعكس التراث السوداني. ويستوقفنا في تجربة المجذوب في استلهام التراث نموذجان:

في النموذج الأول يستخدم الشاعر موتيفات من الحكاية الشعبية "فاطمة السمحة" في قصيدة "العار" [56] دون الإشارة من قريب أو من بعيد لهذه الحكاية. لكن النظرة الفاحصة في النص الشعري تكشف أصداء هذه الحكاية، فالقصيدة تتحدث عن حصان جامح بسبب الرعب لبعض قوم فشلوا في وضع حد لجموحه، وتكررت محاولات

هـذا الأمـر لكنها جميعاً باءت بالفشل وفي النهاية تتصدى العذرى للأمر ويصعق من شـعورهن شاكاً يسقط في حائطها الحصان الجامح (٥٧) . وكما سوضح فإن السائف الطويلة لعذارى تذكر بالسبيه التي تتعلق بحوافر حصان محمد في الحكاية المعروفة " فاطمه السمحة " التي كثيراً ما يتردد فيها موتيف استخدام البنات للشعر الطـويل لنحلاص من مـأزق مـا، وذلك للدلاله على أن العقـل والبصيرة قادران على هزيمة الشر في أي صورة يجئ.

والمجـذوب يـأخذ الموتيف ويحمله دلالات جديدة فبدلاً من أن يكون الغول أو السـعلاة رمـزاً للشر كما هو مألوف في الحكاية الشعبية نجعل الحصان رمزاً لهذا الشر وكأنما يشير الشاعر بطرف خفي إلى قبح الموازين في هذا العصر حتى صار الحصان بكل شموخه رمزاً للشر والرعب، ويخلص الشاعر للحكمة التي جسدها في قصيدته التي جاءت عـلى لسان الشاعر الحكيم ولا شك أن صورة الشاعر الحكيم هي صورة مأخوذة من الثقافة الشعبية للراوي الذي يطوف القرى يروي الحكايه كما في السيرة الهلالية وغيرها. يصف المجذوب الحكيم قائلاً : -

" ومر شاعر مفرد حكيم

يطوف بالفريق

يختزن العبرة في ربابه العتيق "(٥٨) .

ونجد الشاعر الحكيم الراوي يطوف القرى ليحكي للناس حكمة حكاية الحصان التي يلخصها المجذوب بقوله على لسان الحكيم :

" ليس الضعيف بالضعيف يا زمان

وكل طغيان له عنان "(٥٩) .

النموذج الثاني للمجذوب نجده في القصيدة المطولة " شحاذ في الخرطوم (٦٠).

والـــتي يوظف فيها الشاعر حكاية المثل الشعبي المعروف حول حكمة النصيرة أم حمد التي يصـــورها العقـــل الشعبي نموذجاً لنصح غير الصائب الذي لا فائدة منه (٦١) . فالقصيدة تقـــوم على حوار طويل بين الشاعر وشحاد أعمى وجده على قارعة الطريق . والشاعر يحاول أن يسبر غور هذا الشحاد. أهو محتال أم رجل معوز حقيقة ويخاطبه قائلا :

" أريد أن أعرف من أنت ، فهل أنت تمثل أم صورة ساقطة بلا إطار تؤمن بالقسمة والقضاء ؟ لست فاشلاً "(٦٢) .

وفي منتصف القصيدة يشير الشاعر لشخصية الشعبية النصيرة أم حمد وذلك عندما توهـــم أن الشـــحاد يأمره بالصبر، وهنا يستحضر الشاعر القصة المعروفة حيث يخاطب الشحاد :

" تأمرني بالصبر والتفويض . هذي

قمة الشطارة . ذكرتني صاحبة النصارة (....) (٦٣) .

ويمضي الشاعر يروي الحكاية كما تروى في الأدب الشعبي ولكنه يضيف لها أن أم حمد " قبضـــت أجـــرها وذهبت تجيب على أسئلة أخرى ومشكلات "(٦٤) . هكذا يضيف الشـــاعر لأم حمـــد بعداً جديداً وهو أنها تبيع خبرها وجماع معرفتها لقاء مقابل مادي، والإشـــارة واضـــحة هنا : فهو يقول أن السعي وراء الربح قد تفشى بين الناس حتى أن شخصاً مثل أم حمد بكل سذاجتها أصبح يقبض نقوداً لقاء النصح العاشل. فالقول السائر أصلاً عن أم حمد يركز على عدم سداد رأيها لكن الشاعر يضيف هذا كونها تأخذ مقابلاً مادياً وأنها مضت توظف حكمتها لتجيب على أسئلة أخرى مما يوحي بحرصها على جمع المـــال أي الارتزاق وهذا هو عين ما يقصده الشاعر حيث يرمي طوال القصيدة لسخرية من أوجاع الرماد ومرارته التي تتجسد في تكالب الناس على المال . ولعل أبلغ صورة على

هـذا الارتزاق هو ذلك الذي يتحدث باسم الإسلام والذي يصفه الشاعر بقوله محتجاً الشحاد : –

" السيد المعبود صاحب المليون طاف مثلما تطوف

يشحد باسم الله والرسول مثلما تشحد أيها الكفيف "[٦٥].

أما تجربة الشاعر محمد عبد الحي مع التراث عامة فهي جديرة بالتأمل. وفيها يحلم بسعادة الفردوس المفقود الذي يراه في دولة الفونج أو سنار . فقد أفرد الشاعر العديد من قصائده التي تتغنى بمجد سنار ورموز هذا المجد، ولعل أوضح مثال على هذه القصائد هي مطولته " العودة إلى سنار "[٦٦] . وفيها يشير صراحة إلى كون سنار هي النموذج الأعلى للمجتمع السوداني وذلك في قوله :

" سنار هي عاصمة السلطنة الزرقاء لثلاثة قرون حتى القرن التاسع عشر . لغة السنان وتاريخ ووطن وحضور ذو حين "[٦٧] .

ولعبد الحي كذلك العديد من القصائد التي يدور محورها حول شخصيات مأخوذة من طبقات ود ضيف الله ومن هذه الشخصيات على سبيل المثال إسماعيل صاحب الربابة الذي يفرد له قصيدة بعنوان " حياة وموت إسماعيل صاحب الربابة "[٦٨]، والذي يراه نموذجاً أعلى للشعر السوداني . ويقول عنه " إن الصورة الأولى الحقيقية للشاعر السوداني هي مما أبدعه الخيال الجمعي الشعبي في شخص إسماعيل صاحب الربابة (....) إنها الصحوة الحقة في ثقافتنا "[٦٩]

وعلى الرغم من نظرة عبد الحي الانتقائية للتراث وتركيزه على الجانب الديني إلا أن توظيفه للتراث يعد واحداً من أهم ملامح تجربته الشعرية وتعد قصيدة " سنار " نموذجاً خلاقاً لتطويع التراث . وقد انتبه النقاد للمضمون الغني والخصب للقصيدة ودرسوا ارتباطها بالتراث . وذهب البعض إلى أنها تعكس " التصاقاً حميماً بالبيئة والتراث الشعبي

وتاريخ الحضارة في السودان " [٧٠] . والقصيدة حتى رؤيا شعرية متوثبة للمجتمع السوداني بثقافاته المتعددة والمتباينة .

المسرح :

بدأ توظيف التراث في المسرح مبكراً منذ البدايات الأولى للنشاط المسرحي في السودان فقد اتجه مؤلفو المسرحيات والممثلون إلى ثراء التراث وعملوا على تأليف وإعداد المرويات التي عدد من يشار لها بالروايات القومية [٧١] . ويرى تأثر هؤلاء الكتاب بالمسرح الشعري الذي ساد في مصر وبرع فيه شعراء على رأسهم أحمد شوقي وخليل مطران وغيرهم من الذين لجأوا إلى استنطاق التراث العربي بأحياء فجر تاريخ العرب والعروبة . وقد وجد هذا الضرب من التأليف نجاحا لدى النظارة في العالم، ولم يكن من الغريب أن يلجأ كتاب المسرح في السودان مثل هذا الضرب، وبنفس القدر تجاوب النظارة في السودان مع هذا النشاط المسرحي [٧٢] . وكتبت الصحف والأقلام مشيدة بنجاحه وخرجت أصداء هذه النجاح وراء الحدود إلى مصر [٧٣]، ولم يبخل الشعراء والكتاب السودانيون بتشجيع هذا النشاط فنجد التجاني يوسف بشير يعبر عن إعجابه بالمسرح الجديد في قصيدة يشيد فيها بالمسرح الناطق بلغة عامة السودانيين [٧٤]

ترك ذلك النجاح الأدبي بصماته على الإنتاج المسرحي حتى يومنا هذا فقد ظل العديد من كتاب المسرح أحرص ما يكونون على السير على هدى التراث المسرحي الذي ينصب اهتمامه على معالجة القضايا القومية ذات الصلة القوية بتاريخ السودان بأسلوب يوظف العامية والشعر الشعبي خاصة الدوبيت . وقد برز في هذا المجال العديد من كتاب المسرح وعلى رأسهم إبراهيم العبادي الذي له العديد من المسرحيات وأهمها " المك نمر " [٧٥]، ومن الكتاب أيضاً خالد أبو الروس ومن مسرحياته " خراب سوبا " ومنهم أيضاً الطاهر شيكة الذي كتب المسرحية المعروفة " سار المحروسة " [٧٦] .

وثلاثيهم يستلهمون أحداث التاريخ الوطني وغالباً ما يوظفون شخصية أو واقعة تراثية كركيزة أساسية للعمل المسرحي . لكن ما يؤخذ على هذه المسرحيات أنها رغم ريادتها وخوضها التراث إلا أنها غالباً ما تكتفي بالإشارة لشخصية أو واقعة تاريخية بعبارات مقحمة ولغة خطابية مباشرة تخاطب الحس الوطني للنظارة [٧٧] . ويمكن القول أن هذه المسرحيات تتجاوز النقل المباشر عن التراث شكلاً ومضموناً ، ولكن يبقى لها فضل اكتشاف قيمة ووضع اللبنات الأولى لتأسيس مسرح سوداني . وقد تبلورت هذه الريادة في تيار مسرحي ساد منذ نهاية الستينات وحتى منتصف السبعينات .

هذه الفترة أخرجت العديد من المسرحيات لمسرحيين قدموا فيها رؤيتهم للتراث عبر توظيفهم لأكثر من ملمح من ملامحه . فنجد يوسف عايداني يعد مسرحيته " حصان البياحة " [٧٨] التي تعتمد على كتاب الطبقات ، أما هاشم صديق فقد اتجه للأسطورة وقدم مسرحية " نبتة حبيبتي " [٧٩] . ووظف فيها أسطورة " سالي فوجمر " [٨٠] . وقد مزج الكاتب الأسطورة بأحداث أخرى في تاريخ السودان القديم إبان مملكة كوش ، وكذلك شهد مسرح في موسم ٧٥ - ١٩٧٦م رؤية مسرحية لأسطورة سنجوج أعدها محمد سيمان سابو [٨١] . وخالد المبارك العديد من التجارب في توظيف التراث في نصوص مسرحية هي " هذا لا يكون وتلك النظرة " في موسم ٧٦ / ١٩٧٧م [٨٢] . ومسرحية " ريش النعام " [٨٣] . والتي يعتمد النص فيها على مشهد تسليك الشيخين محمد ولد عبد الصادق وبان النقا الضرير على يد تاج الدين البهاري [٨٤] . وله أيضاً مسرحية رث الشلك التي يستلهم فيها طقوس وشعائر جماعة الشلك من جنوب السودان [٨٥] .

شخصية الثائر السوداني محمد أحمد المهدي من أكثر الشخصيات التراثية التي استقطبت اهتمام المسرحيين فنجد فضيلي جماع يقدم رؤية درامية في مسرحيته " مهدي

في ضواحي الخرطوم" وخمس الحسيدي مسرحية " لمهدي بخاصر حرطوم " .

ولسـعد أحمد الحاردلو مساهمات في المسرح الشعري يستلهم فيها خمس الفولكلوري، وهي تختلف بعض الشيء عن تجربة معاصريه من كتاب المسرح، فالحاردلو يتميز بحرصه على استعمال الدارجة المستخدمة في العديد من مناطق الريف في شمال السودان خاصة في مناطق جماعة الشايقية وتجده يحاول استلهام تجربة الحكواتي أو الراوي في مسرح الرجل الواحد في مسرحية " عرضحال من حمئة أهالي السافل . . يوصل[85] وهو يعتقد أن الحياة السودانية حافلة بالعديد من المظاهر الدرامية ويضرب مثلاً ـــ "السامر أو الحكـواتي، الحبوبات، سيد الطار، الدراويش، المداحين وفرسان لزمن السالف "[86] . ويمكن القول أن مساهمة الحردلو تتركز في استلهام شكل مسرحي من الدراما الشعبية وليس على الحدث أو الشخصية التراثية .

أمـا مسرح العرائس فهو لا يزال في السودان في بداياته لأولى إذ تأسست أول فرقة عرائس سودانية في مطلع عام ستة وسبعين وتسعمائة وألف[88] وبرغم قصر تجربته فإنه يعتمد على الأدب الشعبي عامة و الحكاية بوجه خاص، ومن المسرحيات التي قدمت على سـبيل المثال : (ود الحصاب)، (سالم النجاع)، (ود أم حجر)[90] . ويمكن تفسير الاعتماد على الحكاية الشعبية في مسرح العرائس باعتبار أن الأطفال هم المستهدفين بهذا الإبداع لذا كان منصباً إعداد الأحاجي و الحكايات الشعبيه بإمكاناتها الهائلة و لعبه .

في مجـال التـراث لا تخرج المواقف عن ثلاثة هي : نقل أو محاكاة التراث، إعادة صياغته واستلهامه. ونقل التراث لا يختلف كثيراً عن صياغته ففي الحالتين تحرص الكاتب على روح وجوهر خمس الفولكلوري وربما يكتفي بإدخال بعض التعديل على الشكل أو اللغة دون المساس بمضمون خمس الفولكلوري، و الكاتب هنا مجرد ناقل ووسيط أمين وقد يتقمص شخصية الراوي الشعبي أو يرتدي قناعه، كما سنوضح.

من دراستنا للمراحل الثلاث سنأخذ نصاً شعبياً واحداً هو نص حكاية " فاطمة السمحة " وهذه الحكاية واحدة ولا شك من أشهر الحكايات في القصص الشعبي السوداني كما ذكرنا من قبل. وقد ظلت تحتفظ ببريقها الأخاذ وسحرها مما حدا بالمبدع السوداني توظيفها بشكل أو آخر في العديد من الأشكال الإبداعية خاصة القصة القصيرة والشعر، وفي كل مرة نجد الحكاية تظهر في قالب جديد حاملة لمعان ودلالات متعددة وسنحاول فيما يلي تقديم موجز للحكاية.

كانت فاطمة السمحة من أجمل بنات القرية وكانت ذات شعر طويل يصل حتى أقدامها. وذات يوم بينما كان شقيقها محمد الشاطر يتجول بقرب النهر إذا بشعرة طويلة تلتف حول فرسه وتعوق تقدمها. وأعجب محمد بالشعرة الطويلة وأقسم أن يتزوج صاحبة هذه الشعرة،فقاس محمد الشاطر الشعرة على بنات القرية فوجدها تناسب شعر فاطمة، وحينما علمت فاطمة أن أخوها يريد أن يتزوجها هربت مع بنات ست هن صاحباتها وكنهن يصادفن العديد من العقبات في طريق الهرب من القرية مثل الغول الذي يحاول إغرائهن بعرض التهامهن. لكن البنات يهربن من الغول بعد واحدة منهن يأكلها الغول. وتواصل فاطمة وصاحباتها الهرب وتنجح فاطمة في التنكر في زي فارس، ويصل جمع البنات إلى بلد ود النمير الذي يرحب بالفارس وأخوانه لكن ود النمير تأخذه شكوك كثيرة في حقيقة الفارس وتفطن فاطمة السمحة إلى هواجس ود النمير وتحاول قدر المستطاع إخفاء حقيقة أمرها، لكن ود النمير ينجح في نهاية الأمر في كشف السر ويصل إلى الحقيقة ويتزوجها ويتزوج رجاله البنات الخمس الأخريات.

نقل التراث :

أشرنا من قبل لريادة عبد الله الطيب في حقل الاهتمام بالتراث ويمكن القول أن هذه الريادة تجسدت في حرصه على تسجيل ونشر الحكاية الشعبية السودانية، ويقف عند

الله الطيب مع زملائه من التربويين في هذا المجال الذين عملوا على توظيف الحكاية الشعبية في مجال تدريس اللغة العربية للتلاميذ كما ذكرنا، وقد أفاد عبد الله الطيب من إمكاناته كشاعر وعالم لغة وناقد أدبي في تجربته مع الحكاية الشعبية مما أعطى هذه التجربة مذاقاً خاصاً .

أول ما يستوقفنا في هذه التجربة هو الدقة والحرص على نقل الحكاية الشعبية قدر الإمكان بأسلوب يقترب كثيراً من أسلوب النص الشعبي ، فنجد عبد الله الطيب يحرص على استعمال اللغة الدارجة جنباً إلى جنب مع الفصحى وذلك لوعيه بضرورة الحفاظ على أسلوب ولغة الحكاية الشعبية، وقد أشار هذا الأمر في مقدمة المجموعة التي أصدرها قائلاً :

" وفي ما يلي حكايات راعينا فيها الطريقة القديمة، وحرصنا على أن نحتفظ بكثير من عباراتها من اسجاع وما أشبه "(٩٠) .

ولما كان الغرض الجوهري لعبد الله الطيب إثراء القاموس لدى الطفل لم يكن من الغريب تركيزه على شكل ولغة الحكاية مع اهتمام محدود بالمضمون . ومهما يكن من أمر فإن صياغة عبد الله الطيب من نماذج الصياغة الأمينة والجيدة، وهو كذلك من الكتاب القلائل الذين يحرصون على إيراد الشعر (٩١) والكلمات الصوتية بالقدر الذي تسمح به كتابة اللغة العربية وذلك قبل الاهتمام بتذليل صعوبات كتابة الكلمات الصوتية الأمر الذي حدث مؤخراً جداً (٩٢) . ولا نحتاج للإشارة لصعوبات الجمة التي تحول دون التسجيل الكتابي الدقيق لمفردات الكثير من اللهجات السودانية. وما يهمنا هنا تعامل عبد الله الطيب مع الجنس الفولكلوري إذ يحرص على نصه كما هو دون تدخل إلا في حالات محدودة جداً. أما فيما يتعلق بالشكل فهو يحرص كثيراً على استعمال لغة الراوي الشعبي.

في حكايــة فاطمـــه السمحة يركز عبد الله الطيب بصفة عامة على القيمة التعليمية وذلــك بهدف مساعدة التلاميذ على دراسة لغتهم الأم، أي اللغة العربية . وكذلك يركز علــى بعض الموتيفات بغرض توسيع مدارك وخيال هؤلاء التلاميذ . ونجده يميل إلى تغيير الـــنص بالإضافة والحذف وذلك لخلق موتيفات لم تكن موجودة أصلاً . مثلاً في الحكاية تهــرب فاطمـــة بعد أن عرفت أن أخاها قد أقسم بأنه سيتزوج صاحبة مسيبة الشعر حتى وجدهـــا. لكـــن عبـــد الله الطيب يضيف أن فاطمة هربت لأنها تعرف شجاعة أخيها وحـــزونه وأن كل ما يقوله حتماً فاعله [43] وهذه الإضافة لا تخرج عن النص الشعبي فحســـب بـــل تغريه تماماً عن روحه لأن الأصل في النص الشعبي الإيجاز والاختصار . أضف لذلك إن النص الشعبي لا يقدم تفسيراً لسلوك الأبطال [44]. كذلك يضيف عبد الله الطيب أن محمداً عندما رأى شعرة الطويلة قال : " والله ست الشعر دا إلا أعرسها ولو كـــانت فاطمة أختي " [45] في حين أن الكثير من روايات النص الشعبي تكتفي بقسم محمـــد بزواجه من صاحبة الشعر ولا تشير مطلقاً للجزء التالي من هذا القسم، وهذا أمر مألوف في الحكاية الشعبية التي تسعى لتشويق المستمع وتقدم الحوادث دون تفسير ودون أي تنسيـــق [46] . كذلك نجد حرص عبد الله الطيب على إضافة عبارة " ولا سلطان إلا رب العـــالمين " كــــما ذكرت لفظه " سلطان " ولا شك أنه هنا مدفوع بعقيدته الإسلامية وحرصـــه على تثبيت وحدانية الله في أذهان التلاميذ وربما كان ما سبق مجرد إضافات ثانوية خاصة إذا قيست هذه الإضافات بالتغييرات التي تمس هيكل وبناء النص.

مـــن هـــذه التغييرات تخلي عبد الله الطيب عن أسلـــوب النص الشعبي في البداية والخـــتام، فالحكاية الشعبية عادة ما تبدأ بعبارات تمهيدية مثل " حجيتكم ما بجيتكم " لشد الجمهور " خيرا جانا وجاكم " أو قـــد يبدأ الراوي بقـــوله : قالوا والله بحجينا من ســـر قالوا .. الخ " [47] . وقد انتبه جامعو التراث لهذه الأنماط من البدايات لما فيها من أهمية

درامية للأداء [98]. وقد تجنب عبد الله الطيب هذه البداية النمطية في المقدمة فقط ولم يستعملها مطلقاً وكان يبدأ الحكاية مباشرة. كذلك للحكاية الشعبية خاتمة نمطية مثل قول الراوي "اتخترت واسترت في حجر الصغير ميتا" أو إشارة الراوي لمشاركته أفراح السعيد الذي تنتهي به الحكاية [99]. لكن عبد الله الطيب لم يشأ استعمال أي من هذه النهايات ويقول في تفسير هذا الأمر: -

"وكانت الحدث يقرن الأشعار نهاية كل قصة: واتخترت واسترت في حجر الصغير ميتا.. وقد استبدلتها بعبارة ألف ليلة وليلة مراعاة للغالب في شعور ناس هذا الزمان والله المستعان ( )". وهو يبرر هذا التغيير بافتراض أن الصيغة التقليدية بمضمونها وكلماتها ربما قد لا تلائم ذوق الكثيرين. هذا الحكم الأخلاقي يبعد عبد الله الطيب عن أسلوب الراوي، ذلك الأسلوب الذي لا يخرج عن ذكر الأنماط ذات المدلولات الجنسية التي يمكن أن تكون فاحشة هذا القدر أو ذاك. فالراوي الشعبي يهمه في المقام الأول جودة الأداء وهذه الأنماط تعبر عن قدر من الحرية متاح للراوي ولا شك أن الأداء الشعبي في جملته يوفر أدوات للتنفيس عن القهر الاجتماعي [101].

إن عبد الله الطيب يعول كثيراً على بعض موتيفات مضمون الحكاية ويهمل الشكل، وهو هنا لا يختلف عن الكثيرين من معاصريه الذين جردوا الحكاية الشعبية من شكلها التقليدي متناسين أن مضمون الحكاية يرتبط بشكلها. ولعل هذا مما أضعف من صياغة عبد الله الطيب بعض الشيء. لكن برغم هذا الضعف يظل عبد الله الطيب من أميز الكتاب الذين سعوا لنقل الحكاية الشعبية، فقد عمل للحفاظ على نكهة ومذاق الحكاية وذلك بمزج العامية والفصحى في صياغة جميلة.

جملة القول إن حرص عبد الله الطيب على الموتيفات الأساسية للحكاية الشعبية وحرصه على أسلوبها النمطي جعل منه راوياً شعبياً، لذا كانت المجموعة التي جمعها تحتفظ

بالكثير من خصائص حكاية لشعبية كالتكرار والأداء الدرامي والسحر واستعمال الكلمات لصوتية وغير ذلك من الحيل الفنية التي برع فيها الراوي الشعبي والتي لابد من توافرها في صياغة الحكاية الشعبية وإلا فقدت الحكاية تكارتها وطزاجتها بالنسبة للجمهور

إعادة صياغة التراث :

الشكيبي والقاص حسن موسى أعاد حكاية " فاطمة السمحة " في قالب جديد (٢) وشحن صياغته برموز ودلالات معاصرة، ونجده يكتفي بموتيفة واحدة أساسية هي مطاردة الغول لفاطمة وصاحباتها ويصبح الغول هنا ملكاً قاهراً، يكتب حسن موسى :-

" في ذلك الزمان الذي كان

في بلد الملك الغول

كانت فاطمة لا تخرج إلا متخفية

خوفاً من الملك الغول ومن جبروته" (١٠٣)

يلاحظ أن حسن موسى يسقط دور محمد الشاطر ويعطي الدور للغول، والغول هنا – وليس محمد الشاطر – هو الذي يأتي ليسهر على ظهر الحصان وما أن يشاهد الغول الشعرة الطويلة حتى يحرص على نيل صاحبتها . ويحاول الغول عبر مختلف الوسائل إغراء فاطمة وأخواتها، لكن محاولاته لا تجدي ففاطمة وصاحباتها يرفضن بإصرار التقاط الذهب الذي ينثره لهن الغول، وفي إشارة واضحة ومباشرة يفسر حسن موسى دلالات الرمز بقوله : " قالت فاطمة لنفسها لا ينبغي أن نمس هذه الأساور المسحورة – إذ لو

الحيلة لالتقاط واحدة صغيرة فقط فسوف لن تكف [هكذا] " (١٠٤)

سقط تدخل حسن موسى في النص حتى فرض شخصيته وأفسد ثراء النص وجعله مباشراً وتقريرياً فنجده يوضح للقارئ كيف اتحدت فاطمة مع صاحباتها لأجل الهرب من الغول، فالبنات يخاطبن فاطمة قائلات :-

" أيا فاطمة لقد خرجنا من بيوتنا
ومعاً سنهرب من الملك الغول
إذ بقدر ما نتحد سنستطيع كلنا
أن نهتـــدي للهـــرب "(١٠٥)

وفي جانب آخر يشرح مفردات النص مثلاً في قوله :-

" أخذت العجوز جرة كبيرة وحملت العصا ومكرت
(مكر الغول في الحقيقة) "(١٠٦).

وينـــهي حسن موسى عمله بإشارة مباشرة حين يصف مصير الغول بأنه " عودة الحياة " (١٠٧).

نخـــلص إلى أن معالجـــة حسن موسى تفتقر للكثير من ثراء الحكاية الشعبية الذي يـــتركز في تكثيف الرمز، وعلى الرغم من طموح حسن موسى إلى خلق نص رمزي، إلا أنـــه لم يوفـــق وجـــاء عمله تقريرياً ومباشراً. والواضح أنه يصور الغول كرمز للقهر والاستبداد، بينما تمثل فاطمة نقيض هذا الاستبداد وهو التوق للحرية والخلاص. ومهما يكن من أمر، فإن هذا النص نموذج لتوظيف التراث بالرموز والظلال السياسية وغيرها، وحسن موسى سعى لخلق نص خاص به يتكئ على نص فولكلوري معروف.

استلهام التراث :

تمثل تجربة القاص يوسف العطا مع نص (فاطمة السمحة) مرحلة استلهام التراث ( ) أي المرحلة الثالثة في توظيف الجنس الفولكلوري. وهذا الاستلهام نفسه قد تم بطرائق مختلفة مثل معارضة التراث أو إدخال نص تراثي في صلب نص كتابي، ويهمنا الآن معارضة التراث التي تميز القصص القصيرة التي كتبها يوسف العطا . السمة الأساسية في المعارضة هي قلب القيم التراثية رأساً على عقب وتصويرها بشكل ساخر، وعادة ما تصور الشخصيات التراثية على النقيض مما هي عليه في التراث وفي الوعي الجمعي للأمة. فنجد يوسف العطا يوظف شخصيات تراثية مثل فاطمة السمحة، وشهرزاد ويحول دلالات كل شخصية إلى عكس ما هي عليه في النص التراثي فنحن إزاء فاطمة لا جمال لها ولا حس ولا عاطفة تعيش حياة زوجها جحيماً لا يطاق فالراوي وهو الزوج يحكي تعاسته مع فاطمة السمحة بقوله " جحيمي في شهر نار (....) حمت منه ثمنه حين أهل الناس حساً اسمه الحقيقي ... ولا بد أن تتعلم كل بنية بفاطمة السمحة شهرزادي، حتى يعشاها الكرى وإلا أبقى حتى على يديها، أوسد فاطمة يدي اليسرى مستلقياً على جسمي (. ...) وتبقى يداي على جبينه أو شيء من هذا القبيل (...) اذكر في أيامي المعدودات الباقيات من هذا الشهر الذي يمضي (...) أخاف يصيبني عقب النعاس أهون صنوف العقاب [109] " .

أما شهرزاد فكما هو واضح من النص لم تعد تلك المحدثة والراوية ذات الحديث العذب، أي الشخصية الإيجابية والخلاقة، بل نجدها في حاجة لمن يحكي لها حتى يعشاها الكرى، والراوي يحكي عذابه مع سرد الحكايات لفاطمة قائلا : " كنت أعود القهقرى في حكاياتي لفاطمة (.....) فأدركت لرؤيتها أن الحكايات عندها فقدت السحر القديم وتولد بلا أجراس ورنين (هكذا) اتقيأها مكرورة مبتورة بلا نسق " [110] .

يلاحظ أن يوسف العطا يعارض التراث بقلب الوظيفة المعروفة للقص أو السرد في ألف ليلة وليلة . فالقص الذي كان مخلصاً من الموت أصبح باعثاً للملل و رتابة كما أصبح عداناً و لم يعد وظيفة مهددة والمناغاة والحكايات فقدت سحرها وطلاوتها.

تمكن القول أن القص هنا يعارض النص التراثي بحيث تحمل الشخصية التراثية أو الموقف التراثي دلالات جديدة تتعارض مع الدلالات النمطية ولا شك أن للقص عدة أهداف أهمها الإشارة للوضع المأساوي للإنسان المعاصر والذي انقطع عن تراثه وأصبح لا شعورياً يعادي هذا التراث حتى صارت فاطمة السمحة بعث الملل و رتابة و لم تعد تلك المرأة التي يحلم الجميع بالزواج منها .

وقد هدف يوسف العطا من معارضة التراث السوداني إعادة إنتاج نص جديد يقوم على دلالات جديدة للمفردات التراثية التي يحمل كل منها دلالة تناقض تماماً الدلالة النمطية . ويمكن إعداد قائمة بهذه المفردات والدلالات النمطية وهي :

فاطمة السمحة	←	الجمال والذكاء
شهريار	←	الجمال
بني شنقول	←	الذهب
إسماعيل باشا	←	الصلف
النعامة	←	الجبن والغباء

لكن القاص جاء بدلالات جديدة تحقق في نهاية الأمر المناخ العام للقصة وهو مناخ الخيبة والانكسار. فالراوي ليس أقل خيبة من إسماعيل باشا الذي عاد خاسراً من رحلة البحث عن الذهب في جبال بني شنقول . والراوي سعى ليكسب ود فاطمة السمحة ولكنه سعى كسعي " النعامة التي يورث الحسرة والإحباط"، فالنعامة برغم

ـــمها رأســـها في ابرمال، ليست ممجاة من الهلاك . وهكذا أسقط يوسف لعصا واقعه الخـــاص عـــى الـــتراث ثم أحال التراث السوداني إلى عكس ما عرف عنه . وهو على المســـتوى الطاهري سحر من التراث لكنه على امستوى الأعمق نحن إلى القرية ويهرب إليها كملاذ من الواقع المرير . إنه ينفي الواقع كي يثبته .

خاتمة : —

إن القاســـم المشترك في التجارب التي عالجناها هو أحياء التراث ونفض الغبار عنه ولكـــن الفارق يبقى في ذوبان شخصية الكاتب في مستوى توظيف التراث حيث لم يعد المبـــدع وســـيطاً أو ناقلاً للتراث فحسب وأصبح خالقاً لنص جديد. وذلك من خلال محاولته لإعادة صياغة التراث أو استلهامه . ولا شك أن توظيف التراث في مختلف أشكاله كالمقاربـــة أو المعارضة إثراء لتكنيك أسلوب القص في الأدب المعاصر لا نحتاج للقول بقوة العلاقة بين مستويي النقل والتوظيف في علاقة المبدع بالتراث إذ أن نقله كان المرحلة الأولى وهي بمثابة الأساس لمختلف أشكال علاقة المبدع به . فالنقل هو الاكتشاف للتراث والحرص على خلوده حياً وماثلاً في الذاكرة الجماعية . وقد وفر التراث مادة غنية وبكراً اسقطت فيما بعد انفاس المبدع وأعرته نحقق صلة بشكل أو اخر معها .

كان من الطبيعي جداً بل والمحتم أن تتطور مستوى النقل فيما بعد إلى مرحلة توظيف واستلهام التراث . وقد أوضحنا سابقا أن توظيف التراث قد يتم بمستويات عدة مـــنها محاكـــاة التراث، أو معارضته . وفي مرحلة النقل لا يسقط الكاتب شخصيته على الـــتراث، بيـــنما يفرض المبـــدع ذاتيته في مستوى توظيف التراث وذلك عبر وجهـــة النظـــر [111] التي يحاول الكاتب إيصالها للقارئ من خلال النص .

وخلاصة القول إننا بإزاء مستويات عدة لعلاقة الخاص بالتراث. وهذه المستويات

يحددهـ موقـف الكـاتب تجاه التراث، وهذا لا يعني بالضـرورة تباين مواقف هؤلاء الكتاب؛ إذ غالباً ما نجدهم يتفقون حول الأهمية الممنوحة للتراث في اللحظة التاريخية المحددة. وقـد رأينا أنه حتى في مستوى معارضة التراث لا يسعى القاص لتحطيمه بقدر ما سعى لإعـادة بنائه، وهو يعتقد أن التراث قد تصدع بمرور الزمن مما أدى لانقطاع الصلة بين التراث وجمهوره .

هوامش الفصل الأول

(١) انظر عبد المجيد عابدين، **تاريخ الثقافة العربية في السودان**، (بيروت : دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٦٧) انظر خاصة ص (٠٤٥) وما بعدها، وانظر أيضاً محمد المكي إبراهيم، **الفكر السوداني أصوله وتطوره**، (الخرطوم : وزارة الثقافة والإعلام/ إدارة النشر الثقافي، ١٩٧١) انظر خاصة ص (٥٩) وما بعدها .

(٢) انظر مثلاً محمد المهدي بشرى، محور السياسي الإبداع في الثلاثينات، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات الإفريقية والآسيوية ١٩٧٨، (غير مطبوع) وانظر أحمد علي مك : **مختارات من الأدب السوداني** (الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر وهوست ايردمان برلين، ١٩٧٥) .

(٣) حمزة الملك طمبل، **الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه. وديوان الطبيعة**. (الخرطوم : المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون، ١٩٧٢) ص (٥١)

(٤) **نفسه**، ص (١٢٨) .

(٥) **نفسه**، ص (١٨) .

(٦) يذهب النويهي إلى أن شعر التجاني يعكس دور التجديد في الشعر السوداني، ويرجع هذا الأمر إلى صدق شاعرية التجاني، انظر محمد النويهي **محاضرات في الاتجاهات الشعرية في السودان** . (القاهرة : معهد الدراسات العالية، ١٩٧٥) انظر خاصة ص (٦٢) وما بعدها

(٧) محمد عبد الحي ومكي شبيكة (إعداد) **التجاني يوسف بشير السفر الأول، الآثار النثرية الكاملة**،(الخرطوم : مطابع أستوديو رأي، ١٩٧٨): ص (١٤٨) .

(٨) **نفسه**، ص (١٤٩) .

(٩) أشار أحمد محمد البدوي إلى هذا التناقض، انظر أحمد محمد البدوي التجاني يوسف بشير . **لوحة واطار**.

(١٠) التجاني يوسف بشير، **إشراقة** ديوان شعر (بيروت : دار الثقافة، ١٩٧٢) انظر خاصة قصيدة " عائشة بين صديقين " ص ـ٧٥-٧٦) .

(١١) انظر محمد أحمد محجوب، **نحو الغد** (الخرطوم قسم التأليف والنشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٠)

(١٢) **نفسه**، ص (٢٢٤) .

(١٣) **نفسه**، ص (٢٢٥) .

(١٤) **نفسه**، ص (٢٢٥) .

(١٥) انظر محمد عشري صديق، **آراء وخواطر** (الخرطوم، وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية السودانية، لجنة التأليف والنشر، ١٩٦٩) .

(١٦) **نفسه**، ص (٢١٥) .

(١٧) **نفسه**، ص (٢٢٥) .

(١٨) **نفسه**، ص (٢٢٥) .

(١٩) انظر الأمين علي مدني، **اعراس ومآتم**، (أعده صلاح حسن وفاطمة بلقاسم بغداد (الخرطوم : دار الوثائق المركزية، ١٩٧٨) .

(٢٠) **نفسه**، ص (٤٧) .

(٢١) انظر قرشي محمد حسن، "سياحة في الأدب الشعبي السوداني" (**مجلة الخرطوم** العدد السادس، مارس (١٩٦٦) : ٨٥ —٨٨ .

(٢٢) عبد الباسط سيد أحمد، "فولكلور من مسيرية" (**مجلة الخرطوم**، العدد السادس، مارس ١٩٦٦)، ص ٢٢ .

(٢٣) انظر مثلاً علي أحمد حسين، **صور من أدب الحسين الشعبي**، (الخرطوم، وزارة الثقافة والإعلام، إدارة النشر الثقافي ١٩٧٦) .

(٢٤) انظر مصطفى إبراهيم طه ، **مرجع سابق** .

(٢٥) مالك عباس، "موقف شوقي من التراث الأدبي" (**الأيام**، الملحق الأدبي، عدد تاريخ ٢٠ ٢ ١٩٧٩).

(٢٦) انظر سيد حامد حريز، "التراث الشعبي والوحدة الوطنية في ظل الحكم الإقليمي"، (ورقة مقدمة لمؤتمر الحكم الوطني، الخرطوم، ١٩٨٤).

(٢٧) انظر مثلاً سيد حامد حريز، "الثقافة السودانية ودراسة التراث الشعبي" **مجلة الدراسات السودانية**، العدد الأول، يوليو (١٩٦٨) : ٦٠ — ٧٥ ..

(٢٨) انظر مثلاً

Ahmed A. Nasr, *Maiwurno of The Blue Nile* A Study of An Oral Biography (Khartoum University, 1980)

وانظر أيضاً:

Sayyid H. Hurriez , *Op.Cit.*

انظر خاصة ص (٣٤) وما بعدها .

(٢٩) Sayyid H . Hurriez, Studies in African Folklore (Khartoum I. A. A. S, occasional No. 20 (1986)

انظر خاصة ص (٩٣) وما بعدها .

(٣٠) انظر مثلاً عبد الله الطيب ، (١٩٧٢) **مرجع سابق** وانظر أيضاً النور إبراهيم، **أحاجي** (تأليف وترجمة)، (القاهرة : دار المعارف للطباعة والنشر، د . ت) .

(٣١) انظر مثلاً عبد الله الطيب، (١٩٧٨)، **مرجع سابق** .

(٣٢) **نفسه**، انظر خاصة المقدمة .

(٣٣) النور إبراهيم، **مرجع سابق**، ص ٧ .

(٣٤) **نفسه**، ص (٧) .

(٣٥) انظر:

Abdullah Al Tayeb, " The Changing Customs of the Riverian Sudan. " *SNR*. 36 (1955). 146 – 157)

(٣٦) **نفسه**، انظر خاصة ص (١٤٨) .

(٣٧) ظهرت الطبعة الأولى تحت عبد المجيد عابدين لصحيفة حول الثقافة السودانية في النصف الأول من الخمسينات . انظر : عبد المجيد عابدين، **مرجع سابق** .

(٣٨) **نفسه**، انظر أيضاً عبد المجيد عابدين، **من أصول اللهجات العربية في السودان** دراسة مقارنة في اللهجات العربية القديمة وآثارها في السودان (القاهرة مطبعة الشبكشي، ١٩٦٦)

(٣٩) **نفسه**، انظر خاصة ص (١٤) وما بعدها .

(٤٠) انظر عبد المجيد عابدين (١٩٧٢)؛ **مرجع سابق** انظر خاصة ص (٣) وما بعدها

(٤١) **نفسه**، انظر ص (٢٥) وما بعدها .

(٤٢) عبد المجيد عابدين (١٩٦٦)؛ **مرجع سابق**– انظر الفصل الثالث .

(٤٣) عبد المجيد عابدين (١٩٦٧)؛ **مرجع سابق**– انظر الباب الثاني

(٤٤) عبد المجيد عابدين (١٩٧٢)؛ **مرجع سابق** ص (٢١) .

(٤٥) **نفسه**، ص (٢١) .

(٤٦) انظر إحسان عباس "الشعر السوداني : نظرة تقييمية " **مجلة للدراسات السودانية**، العدد الأول، أكتوبر (١٩٧١) : ٥ — ٢٥ .

(٤٧) **نفسه**، ص (٥) .

(٤٨) **نفسه**، ص (٥) .

(٤٩) انظر عبده بدوي، **الشعر في السودان** (الكويت عالم المعرفة١٩٨١ انظر خاصة ص (١١٠) وما بعدها .

(٥٠) انظر إحسان عباس (١٩٧١)، **مرجع سابق** .

(٥١) انظر محمد عبد الحي: المرأة والحصان تفسير مبدئي في نار المجاذيب (**الأيام**،الملحق الأدبي بتاريخ ١٨/ ١٩٨٣/٧) .

(٥٢) محمد مهدي المجذوب، **نار المجاذيب** ديوان شعر (الخرطوم : وزارة الأعلام والشئون الاجتماعية، لجنة التأليف والنشر ١٩٦٩) ص (١٣) .

(٥٣) **نفسه**، ص (١٥) .

(٥٤) انظر عبد الله علي إبراهيم، **أنس الكتب**. (الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٨٣) انظر ص (٨٣) وما بعدها .

(٥٥) على سبيل المثال يكتب إحسان عباس قائلا عن الشعر السوداني " (.) أكثر من سائر الشعر الحديث في شعر محمد مهدي مجذوب [هكذا] في ديوان الشرافة والهجرة وفي شعر صلاح أحمد إبراهيم – انظر إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** ، الكويت . المجلس الوطني للثقافة والآداب، عالم المعرفة فبراير ١٩٨٧) ص (٥٣) .

(٥٦) المجذوب (١٩٦٩)؛ **مرجع سابق** ص (١٦٣– ١٧١) .

(٥٧) يقول الشاعر في هذا المعنى :–

" أفلت الدعاء من جوانب البيوت
أن عذارى الحي ساهرات
من شعرهن ذلك المعم الطويل
أمسين ناسجات
حبائلا تمسك مستمع صغير
(   )

انظر **نفسه** ص (١٦٦) .

(٥٨) **نفسه**، ص (١٦٩) .

(٥٩) **نفسه**، ص ١٦٩) .

(٦٠) انظر محمد المهدي المجذوب، **شحاد في الخرطوم** (الخرطوم، دار الثقافة للنشر والإعلان ١٩٨٤)

(٦١) ثمة حكاية منسوبة لهذا المثل الشعبي، انظر بابكر بدري، **الأمثال السودانية** (الخرطوم، دون طابع ١٩٦٣).

(٦٢) المجذوب؛ **مرجع سابق** ص (١٠) .

(٦٣) **نفسه**، ص (١٢) .

(٦٤) **نفسه**، ص (١٢) .

(٦٥) **نفسه**، ص (١١)

(٦٦) انظر محمد عبد الحي؛ **العودة الى سنار**، قصيدة من خمسة أناشيد (الخرطوم، دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، بيروت، د – ت) .

(٦٧) **نفسه**، ص (٤١) .

(٦٨) انظر محمد عبد الحي، **حديقة الوردة الأخيرة** مجموعة شعرية (الخرطوم، دار الثقافة للنشر والإعلان، ١٩٨٤) ص (٣٣-٣٥) .

(٦٩) محمد عبد الحي: "الأسطورة والتاريخ في صفحات ود ضيف الله مدخل لقراءة الشعر السوداني – صورة الشاعر " **جريدة الصحافة** – الملحق الثقافي ، العدد الثالث ١٤/٣/٧٩ .

(٧٠) انظر سلمى الخضراء الجيوشي، " تطور الشعر العربي في السودان "، الخرطوم، العدد الرابع، أبريل (١٩٧٤) ص (٩٣) .

(٧١) انظر مختار عجوبة، " أصول المسرح الحديث في السودان ١٩٠٠ – ١٩٤٠ " الثقافة السودانية، العدد الحادي عشر، أغسطس (١٩٧٩) ٧٣ – ٨٤ انظر أيضا عثمان علي الفكي وسعد يوسف، (إعداد) الحركة المسرحية في السودان ١٩٦٧ – ١٩٧٨ . (الخرطوم وزارة الثقافة والأعلام، سلسلة دراسات مسرحية د . ت) .

(٧٢) مختار عجوبة (١٩٧٩)؛ مرجع سابق ، ص (٧٨) .

(٧٣) نفسه، انظر هامش ص (٨٤) .

(٧٤) انظر التجاني يوسف بشير (١٩٧٢)؛ مرجع سابق، ص (٧٥ – ٧٦).

(٧٥) انظر إبراهيم العبادي، المك نمر مسرحية شعرية (الخرطوم وزارة الأعلام والشئون الاجتماعية، لجنة التأليف والنشر د ت) وانظر أيضاً خالد أبو الروس، مصرع تاجوج (الخرطوم، ١٩٧٧) .

(٧٦) انظر عثمان علي الفكي وسعد يوسف، مرجع سابق، انظر خاصة ص (٥٣) وما بعدها .

(٧٧) ربما هذا السبب يذهب عبد الله علي إبراهيم إلى كون مسرحية المك نمر مرجعا في التاريخ كما هي إبداع وتأويلا بالرؤى والحدس " انظر إبراهيم العبادي مرجع سابق، ص (٧)

(٧٨) عثمان علي الفكي وسعد يوسف؛ مرجع سابق، ص (٥٣) وما بعدها .

(٧٩) نفسه؛ ص (٥٩) .

(٨٠) انظر جمال محمد أحمد ، سالي فو حمر . الخرطوم : جامعة الخرطوم، قسم التأليف والنشر، ١٩٧٠) .

(٨١) انظر عثمان علي الفكي سعد يوسف مرجع سابق، ص (٧١) .

(٨٢) نفسه؛ ص (٧٢) .

(٨٣) انظر خالد المبارك؛ ريش النعام ،(مسرحية) : (الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٦) .

(٨٤) انظر محمد محي الدين عبد القادر ؛ المسرح السوداني : الجذور والتجديد ، الثقافة

السـودانية، العدد الثاني عشر، نوفمبر (١٩٧٩) : ١٢٥– ١٣١.

(٨٥) انظر:

Khalid Al Mubarak, "From Ritual to Performance " A paper presented to the 24th meeting of *African Studies Association*, Indiana University. October 1981.

(٨٦) انظر سيد أحمد حريز، **عرضحال من جلب أهالي السافل ... يوصل** مسرحية شعرية بالعامية السودانية (الخرطوم : دار الصحافة للطباعة والنشر، ١٩٨٠) .

(٨٧) **نفسه**، ص (٥) .

(٨٨) انظر عثمان علي المكي وسعد يوسف؛ **مرجع سابق**، ص ٣٨ – ٣٩ .

(٨٩) **نفسه**، ص (٨١) .

(٩٠) عبد الله الطيب؛ (١٩٨٧)؛ **مرجع سابق**، ص (٢) .

(٩١) على سبيل مثال صياغته لحكاية " عرديب ساسو " انظر عبد الله الطيب؛ (١٩٧٨) مرجع سابق ص (٧–١٣) .

(٩٢) انظر مثلاً سيد حامد حريز، " كتابة النصوص الشعبية ". في مجلة الدراسات السـودانية، العدد الثاني يونيو ١٩٦٩) : ١٢٧ –١٣٨ .

(٩٣) عبد الله الطيب؛ مرجع سابق، انظر ص (٥٨).

(٩٤) انظر:

Max Luthi *The European Folktale Form and Nature*, (Philadelphia Institute for the Studying of Human Issues, 1982) P 20

(٩٥) عبد الله الطيب؛ (١٩٨٧)، **مرجع سابق**، ص (٥٨) .

(٩٦) انظر عز الدين إسماعيل، **القصص الشعبي في السودان** : دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها (القاهرة / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١)، انظر ص (١٢) وما بعدها .

(٩٧) انظر إسماعيل علي الفحيل، "دراسة أنثروبولوجية فولكلورية لقبيلة الحمر العربية كردفان- بالسودان : دراسة تحليلية " رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨١ ، ص (٣٨٥) .

(٩٨) انظر : Sayyid H. Huriez (1977) *Op. Cit*. P

(٩٩) يوري سوكولوف؛ مرجع سابق، ص (١٧) .

(١٠٠) عبد الله الطيب؛ مرجع سابق، ص (٥) .

(١٠١) انظر

William Bascom, " Four Functions of Folklore " In the Study of Folklore Alan Dundes (ed) (1965) *Op Cit pp* 279 – 298

(١٠٢) نصر حسن موسى؛ **فاطمة السمحة والمثلث الغول** (مخطوط مسرحية ثقافية، قسم النشر ١٩٨٧).

(١٠٣) **نفسه**، ص (١)

(١٠٤) **نفسه**، ص (١٨) .

(١٠٥) **نفسه**، ص (٧) .

(١٠٦) **نفسه**، ص (٩) .

(١٠٧) **نفسه**، ص (١١) .

(١٠٨) انظر يوسف عطا، فاطمة السمحة قصة قصيرة، (**جريدة الأيام**، ملحق الأدبي)، عدد تاريخ ٢٠/٢/٨١ .

(١٠٩) **نفسه**.

(١١٠) **نفسه** .

(١١١) انظر حسن نظمي، تعدد وجهة النظر في رواية مصرية، (**فصول**، العدد الثاني، المجلد الأول، مارس ١٩٨٠) .

تحديد الجنس الفولكلوري و توظيفه في إبداع الطيب صالح

يعالج هذا الفصل بعض الأجناس الفولكلورية في إبداع الطيب صالح . ويبدأ بالأجناس المنطوقة كالشعر الشعبي، ينتقل بعد ذلك إلى تحديد أجناس أكثر تعقيداً وهي تلك التي تندرج في إطار السلوك الشعبي كالكرامة وذلك مما يجعل النص الروائي أو القصصي قريب الشبه بالنص الشعبي خاصة النص التراثي مثل **ألف ليلة وليلة** . وسنلاحظ أيضاً العلاقة القوية التي تربط روايات وقصص الطيب صالح بنص تراثي محلي هو **طبقات ود ضيف الله**.

الشعر الشعبي :

لما كان الطيب صالح روائياً يصبح من السهل رصد استخدامه للشعر الشعبي حيث أن ورود الشعر في سياق النثر من الوسائل الفنية التي يلجأ لها لايصال معنى محدد كما سنوضح. يرد أول استخدام للشعر الشعبي في كتاباته المبكرة وذلك في قصته **نخلة على الجدول** [١] . عندما كان الراوي في القصة يستدعي ذكريات ماضيه البعيد حين كان في صباه " منبوذاً محتقراً من أهله مجفواً من الحسان " [٢] . فكان في عزلته هذه يبدد وحشته بالترنم والغناء ويذكر الطيب صالح مقطعاً من تلك المقاطع التي كان يترنم بها الراوي وهو المقطع القائل :

الدنيا بتهينك والزمان يوريك

وقل المال يفرقك من بنات واديك[3]

وربما كانت هذه إشارة عابرة لكنها على كل حال تدل على تنبه الطيب صالح للشعر الشعبي وقدرته على التعبير عن دواخل الفرد في البيئة الشعبية. والشعر الشعبي في هذا السياق لا يلعب دوراً كبيراً في بناء القصة ويمكن حذفه دون أن يتأثر هذا البناء وربما بحكم قصر القصة وكونها تعتمد على صوت واحد هو صوت الراوي دون التوصيف الكامل للشعر الشعبي كما سيفعل الطيب صالح في أعماله التالية.

في قصة **عرس الزين** [4] نحن أمام توظيف آخر للشعر الشعبي يرد في وصف العرس فالعرس هو قمة القصة وجوهرها وكل ما سبق مجرد إرهاص ومقدمة له، ولا غرو أن يكون العرس عنوان القصة. وقد كان العرس فرصة مناسبة للطيب صالح لتقديم العديد من الشخوص الثانوية التي تلعب دوراً هاماً في العرس كطقس اجتماعي وواحد من طقوس العبور وجماع لكثير من الشخصيات لتلعبه دون الإشارة للإبداع الخاص بها وهو الشعر الشعبي. ولذا لم يكن توظيف الشعر الشعبي مجرد تزويق أو تجميل للوحة ولكنه إضافة لملمح هام من ملامح الشخصية الشعبية وبدونه ما كانت الصورة لتكتمل. فمثلاً وصف فاطمة التي كانت "أشهر مغنية عرفها البلد" [5] هذا الوصف لا يكتمل دون الإشارة لنماذج تدل على قدرتها وبلاغتها في إبداع الشعر عفو الخاطر واللحظة، فهي تبدع شعراً خاصاً بالزين مثل قولها:

" انطق يا لساني جيب المديح أقداح

الزين الظريف خلا البلد أفراح.[6]

وبعد أن أوفت الزين العريس حقه كان لابد أن تواصل دورها كشاعرة ومطربة تستجيب لأغاني العرس التي تثير حماس الحاضرين رجالاً ونساءً وشباباً وشابات وتهيج كوامن

أشجانهم فيشجع الجميع معهم بالمشاركة في الغناء والرقص وتعد صوتها يبدأ بالغناء :

" التمر البيمرق بدري – سارق نومي شاغل فكري (٧)

وقولها : " الزول السكونه قشابي – طول الليل عليه بشابي (٨)

لا شك أن جانب الغناء والرقص جانب واحد من عدة جوانب يكتمل بها مهرجان العرس ، وثمة جانب آخر يوازي في أهميته جانب الغناء ألا وهو جانب المديح . وربما اختلطت أصوات أحد المادحين بصوت فطومة الشحي فتتناغم الصوتان ويصبحان صوتاً واحداً هو صوت الحياة في أبهى وأجمل أشكالها ، وكما فعل الطيب صالح مع فطومة نجد اهتمامه هنا بشخصية المادح كشاعر ومؤدٍ لنمط فولكلوري من أثرى أنماط الفولكلور في الأدب الشعبي السوداني ألا وهو المديح (٩) وهو لا يكتفي بالإشارة للمادح لكنه يتوقف قليلاً عند الآلة الشعبية (الطار) التي تميز هذا المادح عن غيره من المغنين الشعبيين. يقول الطيب صالح " اجتمع حشد آخر في شكل دائرة يدور فيها رجلان كل منهما ممسك بالطار أحدهما الكورتاوي وعميد المداحين الذي يقول

" نعم العبا روَّح لي سهل القريش شاف العلم لوَّح
زار جدو الحسين (١٠)

ويمضي الطيب صالح واصفاً أسلوب المادح في دغدغته مشاعر الحضور خاصة أولئك الذين حجوا وزاروا مكة والمدينة والأماكن التي يصفها المادح (١١)

في ضوء البيت يمضي الطيب صالح خطوة أبعد في توظيف الشعر الشعبي. فنحن هنا إزاء الدور الحقيقي للشعر الشعبي وهو الدور الهام للكلمة في مجتمع يعطي للكلمة المنطوقة اعتباراً خاصاً ، وذلك لما لها من سحر وبريق وسطوة وعبر هذه الكلمة تتحدد مواقع الخطر في الخارطة الاجتماعية . فالشعر الشعبي مؤسسة قائمة بذاتها لها دور لا يقل عن دور أجهزة الإعلام في مجتمع المدينة . تلك الأجهزة التي تصنع الرأي العام وتوجهه

أيسما تشاء. ففي عرس الزين اكتفى بالإشارة العابرة لفطومة المغنية حيث وصفها بكلمات موجزة عابرة [١٢] ولكنه يخلق هنا شخصية مثل سعيد البوم لتعبر عن الدور الكبير لسمغني الشعبي. ولسعيد البوم قصة قائمة بذاتها هي قصة القهر الاجتماعي والخسارة . لكن العمل وحده لا يكفي لإضفاء الهالة على الشخص لذا كان سعيد البوم أحوج ما يكون للكلمة المنطوقة ، وبالطبع ليس أقدر من فطومة التي تنسج من الكلمة مجداً وهالة حول الشخص . وقد عبر سعيد نفسه عن براعة فطومة في صناعة الكلام فهو تارة يقول " الولية فطومة أجارك الله . وقت العرقي يسلع في رأسها تطلع الكلام حارم بارم "[١٣] وتارة أخرى يقول : " فطومة تطير عيشتنها . تقطع الوصف كأنها تقرا في كتاب " [١٤] وحقاً كانت فطومة على عهد سعيد بها فقد صاغت له شعراً له رنين الذهب محت كلماته من ذاكرة أهل القرية كنية سعيد البوم .

المثل الشعبي والأقوال السائدة :

على الرغم من التعاريف المتعددة للمثل إلا أنها جميعاً تتفق في صفة عامة هي كون المثل قول سائر مكتف بذاته وهو غالباً ما يشتمل على حكمة بلغة موجزة ومركزة[١٥] . وفي أعمال الطيب صالح الكثير من الأمثال والأقوال التي تجري مجرى المثل. ومن السهل فهم حرصه على استعمالها في ثنايا قصصه ورواياته وذلك باعتبار أن هذه القصص والروايات تصور مجتمعاً شعبياً هو مجتمع قرية (ود حامد) وهو مجتمع يعطي الكلمة المنطوقة وزناً كبيراً ، كما ذكرنا ولما كان الطيب صالح حريصاً على تصوير دقائق هذا المجتمع كان من الطبيعي أن يترك شخوصه تتحدث كما يفعل في الواقع ، ولا شك أن استخدام المثل الشعبي واحد من الأساليب المعروفة في لغة الحوار اليومي بين الجماعات والأفراد .

حصـــرنا في أعمـــال الطيب صالح ما يزيد على الثلاثين مثلاً وقولاً سائراً انفردت **موســـم الهجرة إلى الشمال** بست هذه المجموعة وتبعها **عرس الزين** التي تضمنت تسعة مـــن الأمـــثال والأقوال الســـائرة ولعل أهم ما يلفت النظـــر في استخدام الطيب صالح للمثل أو القول السائر هو حرصه على الإتيان به في أغلب الحالات في ثنايا الحوار أي في الســـياق context ممـــا يـــدل على وعيه بأن ثراء المثل يكمن في كونه أداة موتكوريا يستخدمه القائل في الوقت المناسب لاصابة هدف محدد .

في قصـــة **عرس الزين** يستعمل الحنين المثل الشعبي " الفات مات " وذلك عقب ظهوره المفاجئ لحظة أن أطلق الزين لحاق سيف الدين . وحرص الحنين على تهدئة ثائرة الـــزين من وثائره الجميع وذلك بعرض مصالحتهم ويستعمل المثل أو القول السائر في قوله مخاطباً الزين :

" دحين دايرك تصلحه . خلاص الفات مات وهو ضربك وأنت ضربته (٦٠) .

وهكـــذا نلحظ أن الحنين استدعى المثل ليوجز به الكثير من الكلمات وليساعده في إقنـــاع أطراف المعركة التي احتدمت . والحنين في هذا الموقف لم يكن بحاجة لمزيد من الكـــلمات فقـــد أغناه المثل عن كل قول . وبالطبع لم يكن أمامه إلا ليختار مثلاً يعرفه الجمهور الحاشد في تلك اللحظة وإلا لما أصاب الهدف الذي قصده . فالزين وسيف الدين وغيرهمـــا يعرفون جيداً المضمون والمعنى الكامن في المثل وهو بإيجاز إشارة لسياق الذي مضى وأصبح في حكم العدم .

يستخدم بكري في **موسم الهجرة إلى الشمال** المثل الشعبي المعروف " الغرال قالت بـــلدي شام " وذلك في معرض حوار مطول جرى في منزل جد الراوي وشارك فيه الجد نفســـه مع بت مجذوب وود الريس وبكري، وفي سياق الحديث أشار ود الريس إلى أن بكري قد أضاع الفرصة حين سافر إلى مصر ولم يتزوج مصرية . وسأل ود الريس بكري

خــلال الحديث بقوله : " مذا أرجعت هذه البند الحلال المطوعه . " (١٧) لكن بكري لم يكن حريصاً على الإحالة فحسب بل كان أحرص ما يكون على إفحام ولد الريس وفي حـالـة كهذه لا نجد بكري سوى المثل لشعبي ولذلك قال " العرب قلت بدي شام " (١٨) . وبكري لم يكن في حاجة للإفاضة في موقف كهذا . وحتى ولد الريس بدي فحسر الموقف لم يعقب ولم ينبس ببنت شفة . فهذه الحكمة الكامنة في المثل أعادته إلى واقعه كغيره من الجمع الماثل أمامه . وهو كغيره من أفراد ذلك الجمع يعرف التجربة المريرة التي راكمها الأجداد لكي يصلوا إلى هذه الحكمة .

أما في رواية ضو البيت فيجيء أحد الأمثال على لسان سعيد عشا البايتات حين كان يتحادث الحديث مع محيميد الذي عاد لتوه للقرية وعرف أن سعيداً أصبح يلقب بـ " سعيد عشا البايتات " بدلاً من " سعيد البوم " . وكان محيميد أحرص ما يكون لمعرفة دقائق تفاصيل هذا الانقلاب الذي حدث لشخصية سعيد . وكانت فرصة طيبة ليطلق سعيد لمواهبه العنان ويروي القصة كاملة . وعندما جاء ذكر فطومة إحدى مغنيات القرية المعروفات ذكر سعيد المثل حيث يقول مخاطباً محيميد : " قلت ها [لفطومة] أسمعي يا ولية ، المثل يقول الذي العشاي وعده [هكذا] وأدى المديح وعشته بدور منك الاسم ، يسمّي أهل ود حامد إلى الأبد الآبدين كنيه سعيد البوم . حسوبا الله يرضى عليك " (١٩) والواضح أن سعيداً سعى لإقناع فطومة بوعدها بأن يبدل لها العطاء جرياً على العادة المألوفة . واستخدم سعيد المثل ينطوي على إسرار وهي حاجته لاسم جديد، وأنه في سبيل هذا الأمر سيدفع مالاً للوليمة التي سيعدها لفطومة . وطالما كان المثل مكتف بذاته فإن سعيداً أوجز بمجرد استخدامه له .

والخلاصة أن الأمثلة الثلاثة التي أشرنا لها ترد في سياق حوارات ولا ترد في وصف أو غيره ،وهذا يؤكد ما أشرنا به سابقاً بخصوص وعي فولكلوري وليس كتركيب إنشائي

أو لفصي فحسب . وكما هو حادث في الواقع فإن المثل لا تسع حيويته ولا يبين مرؤه إلا في سياق الحوار وذلك ما يتطلب مشاركة بين القائل والجمهور على النحو الذي أشرنا إليه .

أما عن الأقوال التي تجري مجرى المثل فهي تختلف عن المثل من حيث الدور الاجتماعي ومن حيث الصياغة أو التركيب من قبل الراوي . فالتشبيهات مثلاً تحتاج إلى مشبه ومشبه به لتوضيح العلاقة بين الاسمين فمثلاً يصف الراوي في قصة **دومة ود حامد** دبات القرية بأنه ضخم كحملان الخريف " (٢٠) فهنا احتاج الراوي لاستعمال التشبيه المألوف في بيئته وحملان الخريف لا تشبه الدبات فحسب بل غالباً ما يشار إليها في معرض الحديث عن الامتلاء والاكتناز .

كذلك يصف بكري ود الشير في **موسم الهجرة إلى الشمال** قائلاً : " ود الشير الكحيان التعبان كانت المعز تأكل عشاه " (٢١) فقد احتاج بكري هنا لإضفاء صفة الضعف على ود الشير لم يشر إليه بأن المعز تأكل عشاه فالقول السائر هنا لا يكفي بنفسه كالمثل ولكنه يحتاج موصوف . ونفس الشيء يمكن قوله عن عبارات التلاسن أو الذم مثل قول زوجة ود الريس الكبيرة مبروكة التي فرحت بمقتل ود الريس على يد حسنه وزغردت وقالت للنساء " بكاية فيكن التي لا يعجبها تشرب البحر " (٢٢) والراوي في **ضو البيت** يقول لسعيد " وبعدين يا مقطوع الطاري " (٢٣) أيضاً يقول محجوب مخاطباً محيميد : " قروش الناصر دحس [هكذا] عسك بالساحق والماحق " (٢٤) وكذلك يستخدم الطيب صالح بعض العبارات والأقوال بأن مصطفى سعيد كان يسارع بذراعه وقدحه في الأفراح والأتراح (٢٥) وفي **عرس الزين** يصف الراوي البدوي وسيف الدين بأنه كان رجلاً أخضر الذراع (٢٦) .

وجميع هذه الأقوال وغيرها لا ترقى إلى مرتبة المثل الذي يقوم بذاته وذلك

لحاجـــتها لإضافات ها لنعبر عن امعنى امراد وهي كالمثل لابد أن تظهر كأداء فولكلوري لذا لابد أن تكون معروفة لطرفي الأداء وهما الراوي والجمهور . ولعل هذا يفسر ارتباط هـــذه الأقوال السائرة بالبيئة المحلية فجميع التشبيهات منتزعة من صميم البيئة مثل حملان الخـــريف، وصـــيغة الامـــتلاء والاكتناز بامتلاء حملان الخريف ووصف المعايشة للناس بالمشـــاركة بالدراع وهو كناية عن العمل ومد يد العون والقدح وهو كناية عن الطعام كما رأينا في وصف الحد لشهامة مصطفى سعيد . وكذلك وصف الشيخ الطيب بكونه العتر تأكل عشاءه كما قال بكري عن ود البشير .

الأخيلة الشعبية :

ثمة جانب مهم من جوانب إبداع الطيب صالح وهو انتزاعه الأخيلة وتشبيهات من الثقافة الشعبية تماماً كما يفعل المبدع الشعبي ، وخاصة الشعراء ورواة القصص الشعبية . ولا شك أن هذا الجانب واحد من أساليب توظيف أو استخدام العنصر الفولكلوري من قـــبل الطيب صالح . وقلما استدعى هذا الجانب اهتمام الكتاب والدارسين عدا قلة منهم مـــثل الـــناقد مختار عجوبة الذي تحدث عن تفوق الطيب صالح في استخدام التشبيهات المنـــتزعة من البيئة الشعبية [٢٧] . وكذلك علق الناقد يوسف نور عوض بشكل عام على هـــذا الجانب من إبداع الطيب صالح . وذلك في معرض إشارة له حول توظيف الطيب صـــالح للعنصـــر التراثي خاصة جانب الفولكلور منه . يقول يوسف نور : " أستطيع أن أقـــول إن الطيب صالح خلق في هذا العمل **عرس الزين** من التراث الشعبي ما يمكن أن يملأ متحفاً كاملاً بالصور والمأثورات الجميلة " [٢٨] . وربما كان من أسباب عدم اهتمام الـــنقاد والدارســـين لجانب توظيف الطيب صالح لأسلوب المبدع الشعبي وهو إيراد هذه التشـــبيهات والأخيلة التي تعتمد على الحس الفردي للمبدع بجانب استخدامه للعبارات

السنمطية في الأساليب الكتابية والتي عادة ما تعرف بالعبارات الجاهزة [٢٩] . وما يهمنا هنا هو كيفية استخدام الطيب صالح للتشبيهات المأخوذة من التراث الشعبي ، وهذا مما يؤكد ارتباطه بالبيئة ووعيه بها . ويمكن تلمس هذا الأمر في فهمه وعلاقته الحميمة بالتراث الشعبي التي تماثل علاقة المبدع بيئته . فعادة ما نجد المبدع الشعبي يقيم علاقة قبها تواصل صادق مع البيئة من حوله و" يعرف بيئته جملة وتفصيلا – يعرف طيورها بأسمائها وخصائصها ويعرف زرعها في مراحل نموه المختلفة " [٣٠]. والطيب صالح يدخل في ذات الجو السبيئة الشعبية ويأخذ عنها أعذب تشبيهاته وأخيلته . ففي قصة **عرس الزين** يصف نعمة قائلاً أن جمالها تفتح"كما تنتعش النخلة الصبية حين يأتيها الماء بعد الظمأ [٣١]
ولعل تشبيه المرأة بالزرع يكاد يكون من التشبيهات الشائعة في الشعر الشعبي [٣٢].
وبالطبع ليس أمام الطيب صالح في البيئة التي يكتب عنها وهي بيئة شمال السودان سوى النخلة وما أكثر ما استخدم النخلة لتعبر عن العديد من الأفكار والمفاهيم . ففي قصة "رسالة إلى ايلين " يقول الراوي في رسالته إلى ايلين يصف علاقته التي انفصمت مع أهله قائلاً : " اطمئني فلن تضحك لي فتاة أنا في حساها كنخلة على الشاطئ اقتلعها التيار وجرفها بعيداً عن منبتها "[٣٣] .

وفي موقع آخر يستعمل النخلة كرمز للانتماء وذلك في وصف الراوي لعلاقته وانتمائه لأهله في **موسم الهجرة إلى الشمال** حيث يقول : " ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا فعلمت أن الحياة ما تزال بخير (....) ، أحس أنني لست في مهب الريح ، ولكني مثل تلك النخلة مخلوق له أصل، له جذور ، له هدف " [٣٤] .
وكذلك يأخذ الطيب صالح من الطبيعة نبات السيال ليعبر به عن شخصية الجد التي يراها رمزاً لاستمرارية الحياة دون الإسراف فيها تماماً كما تفعل شجرات السيال " التي تقهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة "[٣٥] .

وكذلك يستخدم صورة شجرة السيال مرة أخرى لوصف شعر سيف الدين في **عرس الزين** حيث يقول: " كان شعره منفوشاً كأنه شجرة سيال " [٣٦].

ويستخدم أيضاً حيوان هذه البيئة لوصف شخصياته في مواقفها المختلفة ففي **عرس الزين** يصف الزين في ضعفه وهزله " كأنه جلد معزة جاف " [٣٧] ويصف الحكومة بالحمار الحرون [٣٨] ويصف الزين العريس في حمامه بقوله " كان الزين يبدو مثل الديك " [٣٩].

وفي **ضو البيت** يصف عصب محجوب قائلاً " سمعت محجوب يكركر مثل البعير " [٤٠]. إضافة لاستيعاب الطيب صالح لتفاصيل البيئة السابقة من البيئة نلمس فهمه العميق والدقيق لأنواع بعض الحيوانات مثل الحمار الذي يعرف أنواعه فمثلاً يصف الحمار سعيد عشا البايتات في **مريود** بقوله:

" كان عشا البايتات في طرف البركة بحماره (الكورتاوي) الأسود ذي الغرة على جبينه. لجامه يشخشخ، والغرة الطويلة ذات عين تكاد تمس الأرض " [٤١].

ونعل هذا الاستطراد في وصف الحمار وذكر تفاصيل ملامحه يذكرنا باستطراد الشاعر الشعبي في وصف حيوان باديته. ويعتبر هذا الإغراق في الوصف من أهم الوسائل الفنية في الشعر الشعبي [٤٢]. وكما تحدث الطيب صالح عن حمار (عشا البايتات) (كورتاوي) (نسبة لبلدة كورتي) يشير أيضاً لحمار سعيد (حدقاوي) [٤٣] نسبة إلى الحدق.

طقوس العبور:

نلاحظ كذلك حرص الطيب صالح على وصف مختلف طقوس العبور واستغراقه في بعضها كالأعراس والمآتم في أغلب قصصه ورواياته. ففي **عرس الزين** مثلاً يصف العديد

من طقوس العبور المعروفة في مجتمعات الشايقية في شمال السودان؛ فنجد إشارة عابرة إلى العـزاء أو المـأتم ويشير الكاتب إلى بعض مواسم الطقـس مثل (فـراش البكـاء) و(الصـدقة) (٤٤) . وقـد توقـف كثيراً أمام طقس العرس خلال وصف عرس الزين ، فـتحدث عـن الخصوبة أي الفرحة التي تسبق العرس (٤٥) . ثم ينتقل إلى وصف العرس نفسـه والـذي يبدأ بزغاريد والدة الزين (٤٦). نجد وصفـاً مسهباً لعقد القـران في المسـجد (٤٧) ولوصـف المهر الذي يوضع في الصحن (٤٨) والآلات الشعبية التي عادة ما تستعمل في الغناء والرقص مثل طبل النحاس الكبير والدلاليك والرق والطنابير (٤٩) ، وفي وسـط هـذه اللوحة يقف العريس وفي يده سوط طويل من جلد التمساح وفي إصبعه خاتم من الذهب (٥٠) .

وفي **ضو البيت** يسهب الطيب صالح في وصف 'الختان' كواحد من طقوس العبور الـتي تقام لضـو البيت (٥١) فيتحدث عن العجل الذي يذبح في الفجر والذي يقفز فوقه ضو البيت الذي يرتدي زي العريس بألوانه الزاهية والمتعددة (٥٢) .

كذلـك نـلاحظ استيعاب الطيب صالح لمورد وثقافة البيئة الشعبية كالموسيقى والرقص وغيرهما . ففي وصف العرس في **عرس الزين** نلمس إسهابه في تفاصيل العرس إذ يذكر الآلات الشعبية مثل الدلاليك والدف والطنابير (٥٣) ويصف رقصة 'الجابودي' و"رقصـة العرضة" (٥٤) . ويعرج على المديح ويصف "الطار" وأسلوب الأداء الجماعي لهذا الإبداع الشعبي (٥٥).

الكرامة :

ثمـة نمط فولكلوري يتواتر على امتداد كتابات الطيب صالح منذ أقاصيصه القصيرة المـبكرة في **دومة ود حامد** وحتى **بندرشاه** بجزأيه، وهو نمط يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقوة الخفية والكامنة في الشيوخ ورجال الدين والصالحين التي يسبغها عليهم الطيب صالح دون

تجــاوز لواقع الحال. فشخصية الولي الصالح ورجل الدين والكرامات والخوارق شخصية نمطية معروفة كسمح مهم من ملامح الإسلام الشعبي في السودان.

حفــلت العديــد مــن المؤلفات التي سجلت سير الشيوخ والأولياء بالمئات من الكرامات التي ظلت خالدة في الذاكرة الجماعية لمريدي الشيخ أو الولي حتى بعد وفاته . ومــن أهــم الأمثلة هذه المؤلفات، واحد يقف في طليعتها ألا وهو كتاب **الطبقات في خصــوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في الســـودان** لمؤلفه محمد النور بن ضــيف الله الــذي حققه يوسف فضل [56] وتحمل مخطوطة **كاتب الشونة**، التي حققها شاطر بصيلي عبد الجليل [57]، بالعديد من الكرامات المروية عن الشيوخ الذين عاصروا ســلطنة الفونج (١٥٠٥-١٨٢٠م) . إضافة لهذين الكتابين الهامين رهطاً من الكتب التي ظلت تصدر تباعاً حول حياة هذا الشيخ أو ذاك [58] .

وقــد توفــر الباحثون من مختلف مجالات المعرفة لدراســة الكرامة في جوانبها المختلفة [59] . وقد كان للفولكلوريين إسهام طيب في هذا المجال. فقد تصدت دراستان لسبر غور الكرامة كنمط فولكلوري .

الدراســة الأولى تناولت الكرامات المنسوبة لسلطان مايرنو وركزت على الدور الجوهــري لهذه الكرامات في مجتمع (الهوسا) في السودان [60] . وقد أبانت الدراسة أن هــذا الــدور يتجسد في كون الولي الصــالح مايرنو وسيطاً بين الإنسان والجن [61] . وأوضحت أن الكرامة لها قيمة سياسية ودينية . وفي ذات الوقت أرجعت جذور الكرامة إلى عهد دخول الإسلام واللغة العربية لبلاد (الهوسا) في شمال نيجيريا [62].

أمــا الدراســة الثانية فإنها تخلص إلى أن ثمة موضوعات بعينها تتكرر باستمرار في الكرامة [63]. وتندرج هذه الموضوعات في أطر القوة الخارقة للولي أو الشيخ و التي يتمتع منها المريدون والأتباع. وتحت هذا الإطار تندرج موضوعات مثل معرفة الغيب، تطبيب

المرضـــى، والعـــثور على المفقودات كالأشياء أو الحيوانات المسروقة، والإطار الثاني هو الصفات التي تميز الشيخ كولي من أولياء الله مثل التواصل مع الموتى.

وبهمـــا أن الدراســـتين تتفقان حول كون الكرامة سمة بارزة من سمات الإسلام الشعبي التي تتصف بها بعض المجموعات في وسط السودان.

إن الكرامة كظاهرة فنية تتكرر كثيراً في إبداع الطيب صالح، فمنذ كتاباته المبكرة نجد انتباهه لظاهرة وحرصه على إعادة صياغتها في نسيج عمله الفني. وقد بدأ اهتمامه منذ أول أعمـــاله وهي قصة **نخلة على الجـــدول** حيث أشار إشـــارة عابرة لنبوءة الشيخ ود دوليـــب، ونـــرد هذه الإشارة في ذهن شيخ محجوب الذي يتداعى ماضيه أمام عينيه وأفكار كانت تصطرع في أعماقه والتساؤلات تمور في داخله. وهنا ترد إشارة الكاتب لنبوءة: "أتراها الخرافات التي أقاموها عليه [النيل] فحجزت الماء، أم تراها نبوءات الشيخ ود دوليـــب تحققت. لقد أنذر الناس في يوم من الأيام؛ أنه سيأتي عليهم يوم يصير فيه الـــلبن كثيراً تافهاً مثل الماء، ولكن الناس كدأبهم أبداً سيضيقون هذا الخير، وسيهمكون في الغي وينسون الله فيأخذهم بذنوبهم"(٦٤).

والكـــرامة في قصة **دومة ود حامد** هي المحور الرئيسي. فالدومة حيث يقوم مـــزار الولي ود حامد هي محط أنظار أهل القرية وملاذهم ساعة الضيق. ولما كانت هـــذه أولى القصص التي يكتبها الطيب صالح حول أهل القرية التي ابتدعها وأعطاها اسم (ود حـــامد) كان حرياً به التعرف بولي القرية التي أخذت عنه اسمها. لذا يلجأ لأسلوب القصة داخل القصة؛ فالقصة الجوهرية هي قصة تمسك أهل القرية بمزار ود حامد القائم قرب الدومة كواحدة من المقدسات الروحية التي يعتزون بها، وذلك عندما يتفجر الصراع ضـــد الحكومة أو السلطة المركزية التي تسعى لتحديث مجتمع القرية مما يضطرها لتقرير هـــدم المـــزار أو نقله على الأقل. ترفض القرية هذا التحديث الذي قد تفقد معه مزار

حاميها وحارسها ألا وهو ود حامد. وداخل هذه القصة ترد عدة أقاصيص لكنها ترتبط بالقصة الجوهرية، ولا تخرج هذه الأقاصيص عن سير وكرامات ود حامد . وجميع هذه الأقاصيص تمضي في نهاية الأمر إلى تصوير القوة الخارقة للولي الصالح ود حامد وتؤكد إيمان أهل القرية به. ولكل واحدة من هذه الأقاصيص حبكتها الخاصة بها، فالأحلام تتركز في معاناة راوي الحلم .ففي الحلم الأول يحس رجل "كأن الأرض تطوي به" لكنه سرعان ما يجد نفسه تحت دومة ود حامد [٦٥] . وفي الحلم الثاني تحكي امرأة حلماً مرعباً عاشته، وتقول " كنت أرى نفسي على قمة موجة هوجاء تحملني حتى أكاد أمس السحاب، ثم تهوي بي في قاع سحيق مظلم " [٦٦]. لكن المرأة تصرخ في منتصف الحلم تنادي باسم ود حامد وسرعان ما يهدأ روعها بظهور ود حامد في الحلم [٦٧].

أما القصة الثالثة فهي قصة حلم ترويها إمرأة أصابها مرض في حلمها، وفي إحدى الليالي تتحامل على نفسها حتى أتت الدومة وهناك يغلبها النوم لترى ود حامد في الحلم[٦٨] لكن المرأة لا تشير للاسم صراحة حيث تقول " ورأيت شيخاً أبيض اللحية ناصع الرداء " [٦٩] . وواضح أن امرأة تقصد ود حامد لأن امرأة روت في البداية قصتها أنها نادت بأعلى صوتها: يا ود حامد حيتك مستجيرة وبك لائذة " [٧٠]

والقصة الرابعة عن ود حامد نفسه وكيف حضر للقرية التي حملت اسمه فيما بعد وتحوي القصة كرامتين من الكرامات النمطية والمعروفة من قصص الكرامات . فالكرامة الأولى عثور ود حامد لسجن بمصلاته [٧١] والثانية هي وصول هبة إلهية لود حامد من المكان الخراب الذي أقام به [٧٢].

وترد هذه الكرامات في أثناء الأقاصيص التي أشرنا لها لكن القصة الجوهرية تحوي كذلك بعضاً من كرامات ود حامد . ومن هذه الكرامات واحدة لم ينسبها الراوي مباشرة لود حامد لكن يمكن النظر لها كذلك باعتبار السياق العام للقصة، وهي الكرامة

التي تحكي سقوط الحكومة التي حاولت سلب محطة لساحرة تحت الدومة [73]

وفي **عرس الزين** نجد الكرامات بشكل أوضح مما كانت عليه في قصة **ود حامد** ، وقد أتاح طول عرس الزين للطيب صالح حيزاً مناسباً لتصوير وتوظيف الكرامة . فالقصة كلها تقوم على الكرامة، وعنوان القصة يعبر عن انقلاب درامي في سياق القصة حيث لم يكن من المتوقع أن يتم هذا الزواج لكنه تم لأن الحنين، وهو شخصية جديدة يدفع بها الطيب صالح إلى عالمه الفني كرصيف لود حامد، تنبأ به، وإذا كنا من قبل مع كرامات ود حامد التي تحدث بعد وفاته ، فإننا هذه المرة أمام شيخ بلحمه ودمه يتحرك مثل باقي شخوص العمل الفني، وكما هو معروف فإن كرامات الولي قد تحدث في حياته وربما تتواصل بعد وفاته . وحياة الحنين نفسه تفيض بالكرامات ويتناقل الناس العديد من القصص حول أسلوب حياته . ويقسم أحدهم أنه رآه في مروي في وقت معين، بينما يقسم آخر أنه شاهده في كرمة في الوقت نفسه — وبين البلدين مسيرة ستة أيام [74] ونجد الحنين يحضر للقرية من حين لآخر ولكنه لا يقيم أية علاقات تذكر مع أهل القرية عدا صداقة الزين، وكان الزين يبادله وداً بود وحفاوة بحفاوة [75] والزين نفسه كان مؤهلاً لهذه الحفاوة إذ هو نفسه صاحب كرامات. فهو مثله مثل الأولياء الذين يولدون بأسنانهم . وقد حكت أم الزين أن ولدها لم يولد مثل غيره من الأطفال إذ ولد ضاحكاً [76].والعديد من تفاصيل حياة الزين تجعل منه أقرب ما يكون للولي. وقد لاحظ الكاتب ناجي نجيب هذا الأمر ولقب الزين — " بقديس معوق " [77] وعزز هذا اللقب بالعديد من الشواهد منها ما يشير له قائلاً : " يذكرنا مسار حياة الزين من ميلاده حتى زواجه بمسار حياة ولي من أولياء الله (.. ..) والزين بلا عمر محدد. والكثير من ملامحه تخرج به عن المألوف والمعتاد وتدخله في أعداد الشواذ وناقصي الخلقة (وهذه من معالم أولياء الله عند الناس) فالصدر مجوف ، والظهر محدودب قليلاً. وهو بلا شعر ولا حواجب ولا أجفان رغم أنه

بلغ مبلغ الرجال [٧٨] لذا لم يكن من الغريب أن تزوج والدة الزين أن ابنها ولي من أولياء الله [٧٩] وليـــس من الغريب أيضاً أن يتوجس أهل القـــرية خيفة من الزين خاصـــة تجاه علاقـــته بالحنين. ويدور المحور الرئيسي لقصـــة **عرس الزين** حول كرامة من كرامات الحنين وهي نبوءته بزواج الزين من أجمل بنت القرية [٨٠]. وقد تحققت النبوءة بزواجه من نعمـــة ، ولا تقـــف كرامات الحنين عند هذه النبوءة بل تعاقبت الكرامات الواحدة تلو الأخرى في عام واحد بطريقة تثير دهشة أهل القرية فلا يجدون إلا أن يســـمون هذا العام بعام الحنين [٨١].

ويمكن تلخيص كرامات الحنين في ثلاث هي :

١- انقـــذ سيف الدين من الهلاك بعد أن كاد يودي بحياته " بل أن بعضهم يبالغ ويجزم أن سيف الدين قد مـــات بالفعل وسيف الدين نفسه يؤكد هذا الزعم . يقول أنه مات بـــالفعل " ولـــولا ظهور الحنين المفاجئ ، ومخاطبته للزين ليفك سيف الدين لهلك سيف الدين [٨٢] .

٢- نعمـــت القرية بخير فاض عليها لم تشهد له مثيلاً " لم تر البلد في حياتها عاماً رخياً مباركاً مثل (عام الحنين) " [٨٣] .

٣- تـــزوج الزين نعمة تماماً كما تنبأ الحنين في ذلك الموقف المشهود من القرية . وقد علق الزين نفسه على إيمانه بهذه النبوءة [٨٤] .

وكان لهذه الكرامات أثرها في مجتمع القرية، وظل يذكرها لأجيال وأجيال . وكان من الطبيعي أن يضيف الذهن الشعبي لهذه الكرامات مثل ما ذكـــره حمـــد ود الريس بأن " نجماً له ذنب سطع تلك الليلة [ليلة الحادث] في الأفق الغربي فوق المقابر " [٨٥] .

في بندر شاه تجرأنها بتواصل اهتمام الطيب صالح بالكرامة ، وللمرة الثانية بعد قصة

عـرس الزين بأحد الكرامة مركز الثقل في النص الروائي . في ضو البيت ترتبط الكرامه بالحـنين الذي يجئ لبعض أهل القريه في أحلامهم، حسبما يقصون. فها هو سعيد عشا البايتات يروي أن الحنين جاءه في الحلم وأمره بالذهاب للقبعة . [٨٦] ويعطي الحنين سعد عـدداً مـن الأوامر وهو لا يملك سوى الانصياع لها. وتمضي الأمور في الحلم- حسبما يـروي سعيد ، كما يريد الحنين [٨٧] وما يهمنا هنا الدور الذي يلعبه في الحلم، وهو هنا يواصـل كراماته في نصرة الضعفاء أمثال سعيد عشا البايتات خاصة عندما يرد ذكر سدر شاه كرمز للسطوة والجبروت . وهاهو الحنين يخاطب سعيد قائلاً : ' تمشي القصر فوق القـلعة (.....) تلقى سدر شاه وولده ينتظروك ، عندهم أمانة على شانك (... ..) الأمانـة مـال ، مالك حلالك ، سدر شاه طن نفسه يرث الارض ومن عليها. الأرض أرضك وأرض الضعفاء بعدك [٨٨] .

وهكـذا فإن صوت الحنين يجيء في الحلـم ويملأ سعيد بالشجاعة والثبات . ولا نحتاج لكثير عناء لتفسير دلالة الحلم . فالحلم تنفيس وتعويض للقهر الذي عاشه الضعفاء أمثال سعيد عشا البايتات وهؤلاء يجدون في الحنين الملاذ والملجأ . وهكـذا يجـري في لا وعـي سعيد ما جرى في لا وعي العديد من أهل القرية الذين أجارهم الحنين بكراماته ومعجـزاته . فالكـرامات هنا تتسم بشكل غير مباشر حيث لا تجري في الواقع بقدر ما تحدث في لا وعي أحد الشخوص .

أمـا في مـريود [٨٩] ذات المـناخ الصوفي، فإن الطيب صالح يعطي للكرامة دورها كطقس اجتماعي وكمادة قصصية وتراثية، ويحوي هذه الرواية الموجزة والمركزة أكثر من كرامة ترتبط بالخبط الرئيسي للرواية. والطيب صالح هنا يعيد أصداء معجزات وكرامات الأوليـاء المتواترة على طول امتداد الرقعة التي انتشر فيها الإسلام والتي حفلت المؤلفات الدينية بالمئات منها كما ذكرنا من قبل .

الكرامة الأولى هي كرامة الصوفي العابد بلال أو حسن والد لطاهر الرواسي ، وتتعلق بموت بلال الذي كان حواراً لشيخه نصر الله ود حسيب [90]. وهي تحوي العديد من الخوارق النمطية المعروفة ويكون تلخيصها في الآتي :

١- معرفته بساعة وفاته [91] .

٢- وفاته في نفس الشهر الذي توفي فيه ود حسيب وفي نفس اليوم واللحظة [92]

٣- مشاركة خلق لا يدري أحد من أين جاءوا في جنازته وأم الصلاة رجل وقور قال البعض " كان الشيخ نصر الله ود حسيب"[93].

وتتواصل الكرامات الخاصة تلك التي تنهض على العلاقة الحميمة والشفيفة بين بلال ود حسيب، وهذه العلاقة لا تعرف الحدود و تتواصل فالروايات تتعدد حولها فتحكي إحداها كيف سمع بلال نداء شيخه رغم بعد الشقة بينهما " ودخل وعليه غبار سفر بعيد، وحول رقبته مسبحة طويلة "[94] نلاحظ أن الكرامة تجئ كنسيج من مادة المناخ الصوفي. وهي ليست جزءاً من التاريخ وحسب ولكنها عنصر هام من عناصر ثقافة المجتمع الذي يؤمن بها وتظل حية في وجدانه جيلاً بعد جيل . والطيب صالح يوظف الكرامة في إطار مناخ صوفي يقوم على نكران الذات والتجرد والفناء في ذات المحبوب. كما فعل بلال مع شيخه ود حسيب . نلمس الحوار الشفيف الذي دار بين الشيخ ومريده ، فالشيخ يقول لمريده " لماذا يا أخي تبعد عني هذا البعاد أما كفاك وكفاني ، ترفق بنفسك يا حبيبي فإنك تبوأت رتبة قل من وصل إليها من المحبين الخاشعين . وإنني أركض فلا أكاد ألحق بغبارك [95] . ومن جانب الآخر يرد بكل ضراعة: (يا سيدي لا تقل هذا الكلام أنت القطب . أنت صاحب الزمان وأنا عبدك ومملوكك) [96] . ويقوم هذا الجزء من الرواية على هذا الإيقاع الصوفي ذي النبرة الخافتة ، ونلمس هذا في وصف الوجد الصادق بين ود حسيب ومريده بلال الذي أشرنا له ، ونلمس كذلك في وصف الطاهر ود الريس

لجنته لامه حواء بنت العربي . فهذا الوصف أيضاً فيه عنائية لوجد الصوفي خاصة عندما يقول ود الريس : " ما رأيت حباً مثل حب تلك الأم . وما شفت حناناً مثل حنان الأم، ملأت قلبي بالمحبة حتى صرت مثل نبع لا ينضب " (٩٧) . وهكذا يمكن القول أن هذا الجزء يمتح من نبع الصوفية بلغته الصافية ومضمونه فالكرامة والإيمان بها هما بلا شك من أعمدة الفكر الصوفي .

الأحلام :

وبنفس العمق ينفذ الطيب صالح إلى دواخل النفس في البيئة الشعبية ويصف معتقداتها الشعبية . ويهمنا هنا معالجته جانب آخر يتعلق بهؤلاء الأولياء والصالحين ألا وهو الأحلام. وكما هو معروف فإن الأحلام تمثل جانباً من جوانب المعتقد الشعبي ويقوم تفسير هذه الأحلام على أسلوب يعطي تراكم في الثقافة الشعبية بعض الأدبيات التي كرسته (٩٨).

ولدراسة استخدام الطيب صالح لظاهرة الأحلام سننظر في قصة " **دومة ود حامد** "(٩٩) . وفيها ثلاث قصص لثلاث من شخصيات القرية هم رجل و مرأتان . فالرجل يشاهد رؤيا يعاني فيها ضيقاً وكرباً ولكنه سرعان ما يجد نفسه تحت دومة ود حامد وتحتها إناء فيه لبن يروي ظمأه ( ) وبالطبع ليس من تفسير لهذا الحلم سوى الفرج بعد الشدة تماماً كما فسره أحد جيران الرجل ( ) . والإشارة واضحة في قصة الحلم لدلالات اللبن في الثقافة الشعبية عامة . والمعتقد الشعبي بوجه خاص، فاللبن عامة يرمز للخير والبركة ( ) . وهذا يستعمل في أحد طقوس الزواج حيث ترش العروس عريسها باللبن دلالة على إنها ستملأ حياته بالبركة والخير، وكذلك يدل اللبن في الرمز الذي عانى منه الرجل في الحلم على الكدر والضيق . ويتفق هذا مع ما يرد في بعض

مؤلفـــات تفاســـير الأحلام التقليدية (١٠٣). ويمضي تفسير الحلم الثاني والثالث على ذات المـــنوال . ففي الحلم الثاني ترى المرأة مشهداً أفزعها ولكنها ما أن تتفوه باسم ود حامد حتى يعود لها الأمان ويكون تفسير الآخرين هذا الحلم بالشفاء بعد المرض الشديد. (١٠٤) وهذا أيضاً ينسجم مع تفاسير المؤلفات العربية التقليدية (١٠٥). والحلم الثالث يقترب من الثاني حيث تعاني إحدى نساء القرية من تورم في الحلق (١٠٦). وعلى عكس ما حدث في الحلمين السابقين فإن المرأة هنا تتحامل على نفسها وتمضي حتى موقع الدومة حيث تغفو لتشـــاهد شيخاً جليلاً مهاباً يضرها يمسحه على رأسها وما أن تستيقظ المرأة من غفوتها حـــتى تكون آلام الحلق قد زالت تماماً (١٠٧). وهكذا فإن الأحلام الثلاثة يتم تأويلها بما يـــتفق مـــع أســـلوب التأويل النمطي المعروف في الأدبيات التقليدية التي اهتمت بتفسير الأحلام. وفي هذا الصدد لاحظت هدوى منطي تشابها بين قصص أحلام **دومة ود حامد** وقصص الأحلام التي تسمى بأحلام الشفاء الواردة في كتاب الاعتبار (١٠٨).

كذلـــك يوظـــف الطيب صالح بعضاً من أنماط المعتقد الشعبي عن نفسيه بعض الشخصيات فهو مثلاً في قصة **عرس الزين** يصف قلق والدة الذي طال غيابه بقوله: " وأحست أم الزين رجفة خفيفة في جفنها الأيسر فلم تستبشر خيراً ، إنها تعتقد أن جفنها الأيســـر إذا رجف فإن شراً سيلم بها أو بأحد من ذويها لا محالة " (١٠٩) وتمضي القصة في وصـــف صـــدق حدس والدة الزين حين يحضر لها الزين فيما بعـــد وعلى رأســـه جرح كبير (١١٠).

أسلوب السرد :

ركـــز العديـــد من النقاد والكتاب الذين درسوا إبداع الطيب صالح على تأثير الآداب العالمية خاصة الأوربية على إبداعه الروائي ، فمثلاً نجد محمد شاهين يفرد دراسة

مطولــة يعالج فيها نص **موسم الهجرة إلى الشمال** على ضوء منهج مقارن ، فيضع النص في مقارنــة مـع نصـين من الأدب العـربي هما **الأحمر والأسود** لستندال وجـين إير لـبرونتي (١١١) . وفي جانب آخر نجد محمد خلف الله يواصل ذات المنهج النقدي فيدرس **عرس الزين** ويقارن بينها وبين نص لخورجي أمادو وهو موت كويكاس (١١٢). ويقول خلف الله عن النصين إنهما " يتباعدان هويتهما اللغوية ولكنهما يتقاربان هويتهما الفنية ، لا عـلى قـاعدة الاجترار وإنما على أعمق مستويات الحوارية" (١١٣) . وهكذا يواصل الكـاتب دأبه لتأكيد ما أسماه بالحوارية النصية . لكن قلة من هؤلاء الدارسين والباحثين انتـبهوا لمحاكاة الطيب صالح لبعض قنيات الأدب الشعبي مثل السرد . فقد أشار نفر من هؤلاء الكتاب للعلاقة بين السرد في كتابات الطيب صالح وبين نصوص تراثية خاصة **ألف ليـلة وليـلة**، ريتشارد ولسن Richard Wilson مثلاً يعتقد أن الطيب صالح تأثر في **عـرس الزين** بقصص **ألف ليلة وليلة** (١١٤) ويذهب إلى أن **عرس الزين** تنتمي لذلك التقليد الطويل من القصص الذي ابتدأ **بألف ليلة وليلة** . ويعتقد أن الطيب صالح استخدم العديد من الحيل والأساليب المعروفة في القصة الشفاهية (١١٥) . وللناقدة يمنى العيد مساهمة رائدة في هذا الصدد إذ أعدت دراسة نقدية مطولة تناولت فيها أسلوب السرد الروائي في روايــة **موســم الهجــرة إلى الشمال** (١١٦) . وتوصلت في دراستها هذه لنتائج جديرة بالاهتمام منها ما يتعلق بالسرد لدى سركز عليه هنا . أثبتت الباحثة أن ثمة زمنين للرواية همـا زمن القص وزمن الوقائع، وتعرف زمن القص بأنه زمن الحاضر الروائي " أو الزمن الذي ينهض فيه السرد، وهو في الرواية زمن حضور مصطفى من القرية بعد عودته، وزمن حضور الراوي بعد عودته أيضاً (١١٧) . أما الزمــن الثاني وهو زمن الوقائع، فهــو عندها "زمــن ما تحكي عنه الرواية . ينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثاً ذاتية للشخصـية الـروائية ، وهو بهذا له صفة الموضوعية وله قدرة الإيهام بالحقيقة " (١١٨) .

وتشير الكاتبة تعدد القصص والرواة وانفتاح العديد من القصص الجوهرية، وهذا الانفتاح ترجعه لبعض الأثر، **ألف ليلة وليلة** [119]. ورغم هذه الإشارة لهذا الأثر من الأدب الشعبي إلا أن الكاتبة تعود وتشير إلى فرق بين زمن السرد في **ألف ليلة وليلة** و**موسم الهجرة إلى الشمال**، وهو أن الروايات المتعددة في موسم الهجرة إلى الشمال تولد في نهاية الأمر رواية واحدة هي الرواية الجوهرية [120]. كذلك أشارت الكاتبة لأسلوب السرد في الحكاية الشعبية، عموماً فهي تعتقد أن الحكاية الشعبية مثلها مثل الرواية المكتوبة تضم زمني القص والوقائع. ولكنها ترى أن الفرق الأساسي بين الحكاية الشعبية وبين الرواية المكتوبة التي تأخذ لها نموذجاً **موسم الهجرة إلى الشمال** هو الفاصل الواضح بين الزمنين في الحكاية [121]. وعلى الرغم من جهد الكاتبة للدفاع عن أطروحتها إلا أن هذه الأطروحة تؤسس على فهم خاطئ للراوي الشعبي فقد أثبتت الكثير من الدراسات الفولكلورية النظرية والتطبيقية خطأ هذا الزعم، فالراوي حسب ما أكدت هذه الدراسات مبدع خلاق وليس مجرد ناقل لنص كما ذهبت الكاتبة. في دراسة رائدة أشرنا لها من قبل يصحح الباحث الفولكلوري المعروف يوري سوكولوف الكثير من المفاهيم والآراء الخاطئة حول المبدع الشعبي [122]. ويدافع سوكولوف عنه مشيراً إلى العديد من خصائصه ويقول: "غالباً ما يكون حامل العمل الشعبي فناناً محترفاً مثل الكاتب المحترف في الأدب، وليس كل إنسان قادراً أن يكون مبدعاً أو مؤدياً لهذا العمل الفولكلوري أو ذاك. وهنا فإن كلاً من الموهبة والتمرين مطلوبان [123] ويمضي سوكولوف دارساً خصائص المبدع الشعبي ودوره كفنان مبدع خلاق يحرص على تجويد وإثراء موهبته. وبالاعتماد على العديد من الدراسات التي عالجت الفولكلور الروسي يخلص إلى الدور الكبير الذي لابد من توافره لدى المبدع الشعبي [124]. وما توصل إليه سوكولوف من آراء سديدة يوضح خطأ ما ذهبت إليه منى العيد التي تجاهلت الدور الخلاق للمبدع الشعبي والذي

نظـرت إليـه كسـاقي للإبداع وليس خالقاً . لكن يبقى ليمنى العيد فضل التركيز على الأسـلوب المتفرد لأسلوب السرد في **موسم الهجرة إلى الشمال** وهنا الفضل كذلك في الإشـارة لـلعلاقة بين هذا الأسلوب وبين أسلوب السرد في النص الشعبي ولا شك أن أسلوب السرد في إبداع الطيب صالح يجد جذوره في الإبداع الشعبي، وسنحاول في الجزء الـتالي دراسـة هذا الأمر بالنظر في نموذجين من رواياته هما **موسم الهجرة إلى الشمال** و**بندر شاه بجزأيها**.

تبدأ **موسم الهجرة إلى الشمال** بالراوي يخاطب جمهوراً بقوله: "عدت إلى أهلي يـا سادتي بعد غيبة طويلة" (٢٥) وبهذه الافتتاحية يمهد الراوي لحكايته الجوهرية و شيئاً فشيئاً يشير للشخص على درجة من الأهمية سيكون محور الرواية فيما بعد . يقول الراوي: " وجـأة تذكـرت وجهاً رأيته بين المستقبلين لم أعرفه (٢٦)". وبعد فترة يقول " نسيت مصـطفى وبعـد ذلك. فقد بدأت أعيد صلتي بالناس والأشياء" (٢٧). وتدريجياً يصبح مصطفى هو هاجس الراوي. وينتهي الجزء الأول من الرواية ويكون الراوي قد مهد تماماً لـيحكي لجمهوره الحكاية الثانية ألا وهي حكاية مصطفى سعيد؛ لكن الراوي لا يواصل السرد في الحكاية الثانية بل يترك مصطفى سعيد يحكي له ليقص هذا بدوره لجمهوره. مما يذكـرنا بأسـلوب القـص في ألف ليلة وليلة حيث تبدأ الحكايات على لسان شهرزاد لـلملك. ولكن شيئاً فشيئاً تمتد سلسلة طويلة من الرواة وكل واحد ينقل عن الآخر. ففي إحـدى الـليالي مثلاً تقول شهرزاد "بلغني أيها الملك السعيد أن الوزير دندان قال لضوء المكان ثم أن تاج الملوك قال لسان (٢٨)" يواصل الراوي السرد من وجهة النظر التي بدأ هـا مستعملاً ضمير المتكلم. وهنا يعود الطيب صالح لتقاليد الرواية المكتوبة حيث ينحاز لأسـلوب شهود العيان وهو الأسلوب الذي أبتدعه جوزيف كونراد (٢٩) نجد هذا في حـرص الراوي على تتبع كل شاردة وواردة تتصل بسيرة مصطفى سعيد وهو حرص

على إفادات شهود معاصري ومعارف مصطفى سعيد، من هـؤلاء مثلاً رجل يشير إليه الراوي بقوله " المأمـور المتقاعد (١٣٠)". وآخر يشير إليه بـ "الشاب المحاصر في الجامعة " (١٣١) ومـا أن يفـرغ الراوي من جمع الإفادات حول تاريخ مصطفى سعيد حتى يعود يلـتفت لـلجمهور قائلاً: "لكن أرجو ألا تبادر لأذهانكم يا سادتي أن مصطفى سعيد أصبح هوسـاً يلازمـني في حلي وترحالي" (١٣٢). ولا يكتفي الراوي بهذا بل يخاطب الجمهـور ثانية قائلاً: " والحياة في هذه القافلة ليست كلها شراً، أنتم ولا شك تدركون ذلـك" (١٣٣) وكـل هـذا يذكره الراوي في مقدمة هي بمثابة تمهيد ليعود مجدداً لحكاية مصطفى سعيد

سرعان ما يعود الراوي للقرية من الخرطوم وذلك على أثر سماعه لقتل حسنـة ود الريس وانتحارها بعد ذلك . لكـن الطيب صالح لا يشير للحادث بقـدر ما يمهد له دون ذكـر الحـادث نفسـه، فمـثلاً نجد الراوي يسـأل محجوب" كيف تركتم هذا يـحدث" (١٣٤) لكـن محجوب لا يجيبه بما يروي ظمأه بل يخبره بأن" لا فائـدة من الخـوض في الموضـوع" (١٣٥) والقرية كلها لا تبوح بالسر للراوي الشيء الذي يشوقه لمعـرفة حقيقة الأمر، ووالدته لا تحكي له ما حدث بل تكتفي بقولها " كمه كوم والفعل القبيح الذي فعلته حسنة كوم "(١٣٦). أما الجد فقد كان تعليقه " تلك القيبة شؤم لا يجئ مـن وراءها إلا الشر ؟ قلت لود الريس : هذه امرأة شؤم أبعد عنها.. إنما الأجل" (١٣٧). ولا يجد الراوي بدّاً من الذهاب لبت مجذوب والتي لم تقو على وصف ما حدث إلا بعد أن تجرعت الخمر . ويجد الراوي ضالته عندها فتحكي له الحادث برمته وينتهي هذا الجزء بشـجار بين محجوب والراوي (١٣٨) وأما الجزء التالي فهو دخول الراوي غرفة مصطفى سعيد التي ترك مفاتيحها لديه، وكعادة الكاتب فإنه يمهد لوصف عالم الغرفة وذلك بغرض إثـارة القارئ، وبعد ذلك يسهب الراوي في وصف محتويات الغرفة التي تبقي المزيد من

الضـــوء على ما غمض من جـــوانب حـــول شخصية مصطفى سعيد [١٣٩]. ولكن الراوي سرعان ما يتيح الفرصة من جديد لصوت مصطفى سعيد الذي يتداخل في عملية مـــزج مـــع صـــوت الراوي، وكذلك تجئ أصوات الذين عرفوا مصطفى سعيد مثل اليزابيث زوجة روبنسون [١٤٠]. كذلك يشير الراوي لبعض الوثائق والمذكرات التي كتبت بخـــط مصـــطفى سعيد إضافة لبعض قصائد لم تكتمل كتبها مصطفى سعيد أيضاً [١٤١]. وقبل هذه الجزء يجئ صوت مصطفى سعيد ليواصل السرد الذي بدأه من قبل راوياً إحدى مغامراته العاطفية في إنجلترا وهي علاقته مع جين مورس التي انتهت بقتله إياها [١٤٢].

وما أن يحتل مصطفى سعيد المسرح حتى يتوارى الراوي لكن زاوية الرؤية أو وجهة النظر لا تختلف كثيراً إذ أن مصطفى سعيد يواصل روايته للأحداث من ذات المنظور الذي استعمله الـــراوي [١٤٣] فكلاهما يستعمل ضمير المتكلم (أنا) لكن الفارق الوحيد بين المنظورين هو أن الراوي يعبر عن روح الجماعة في القرية ويتوقف عند الكثير من الملامح العامة للقرية مثل بعض أفراد القرية وعلى رأسهم مصطفى سعيد. أما مصطفى سعيد فإن منظوره يتركز على ذاته هو حيث لا يخرج ما يريده عن سيرته الذاتية. وهكذا بينما تتجه زاويـــة الـــرؤية عند الراوي إلى الخارج نجدها لدى مصطفى سعيد تتجه للداخل حيث أعمـــاق مصـــطفى سعيد وماضيه الذي عاشه في السودان ثم مصر ثم إنجلترا ثم العودة للســـودان. لكن ما يهمنا هنا هو أن الحكاية التي بدأها الراوي تتفرع إلى حكاية ثانية، وهـــذه بدورهـــا تفرعت إلى العديد من الحكايات، ويواصل مصطفى سعيد السرد بعد وصـــف مسهب لتجربته ومغامراته العاطفية في أوربا، لكن الراوي يطل بصوته ليعلن لنا موت مصطفى سعيد [٤٣]. وهذا التدخل كان مجرد فنية قصد منها الراوي تشويق القارئ وإثارته لمتابعة حكاية مصطفى سعيد. فما أن يعلن لنا الراوي موت مصطفى سعيد غرقاً حـــتى يعـــود ليقول: " كان الليل قد بقـــي أقله حين قمت من عـــد مصطفى سعيد

وخـــرجت منه وأنا أشعر بالتعب"(٤٤). وهنا يعحـــر لاوعي الراوي محزونه من الشعر والأقوال المأثورة. ويتحول الراوي من هذا التداعي لنصف ذلك الحفل السني الذي أقامه المسافرون في قلب الصحراء وكان فرحاً لأجل لا شيء، ويقول أنه " عرس بلا معنى مجرد عس بائس سع ارتحالاً كالأعاصير الصغيرة التي تسع في الصحراء ثم تموت "(٤٥).

خلاصـــة القول أن أسلوب سرد **موسم الهجرة إلى الشمال** يتكئ إلى حد ما على أســـلوب السرد في الأدب الشعبي، خاصة أسلوب ألف ليلة وليلة من حيث تعدد الرواة وتفرع الحكاية الجوهرية إلى العديد من الروايات، تماماً كما تتداخ دائرة الماء في النهر إلى عشرات الدوائر لكنها جميعاً بمركز واحد. إضافة لهذا فإن الراوي الأساسي يخاطب جمعاً من الناس وليس فرداً كما يفعل الراوي الشعبي، ويظل الراوي يحتفظ بالخيط الذي يربطه بالجمهور طوال السرد، وذلك محاولة منه لإشراك هذا الجمهور المتخيل في الأحداث

ورغم اتكاء الطيب صالح على بعض أساليب الأدب الشعبي هنا إلا أنه يحافظ على الكـــثير من تقاليد الرواية المكتوبة، فمثلاً نجده يستخدم المونولوج الداخلي ووجهة النظر وغير ذلك من الأساليب الكتابية.

ضو البيت :

تبدأ رواية **ضو البيت** بالبداية النمطية للرواية المكتوبة ونجد فيها وصفاً للشخصية والمكـــان يتخلله حوار بين الراوي محيميد وبين الشخصيات الأخرى، وتقوم هذه البداية بشـــكل أساسي على هذا الحوار الذي يقترب كثيراً من الحوار المسرحي. فالطيب صالح يترك شخوصه تتحدث بحرية تامة ولا يتدخل إلا من حين لآخر ليصف الملامح العامة لهذا الشخص أو ذاك، يصف انفعالات هذه الشخصية أو تلك. وعلى الرغم من بساطة هذه البداية أو الافتتاحية، إلا أنه يمكن النظر إليها كتمهيد يحوي إرهاصات أو بذور الحادثات

ستكون لها أهميتها في تصـــور الرواية. فالمقدمة رغـــم إيجازها وقصرها تمهد للقارئ هزيمة محجوب وعصابته، وأن سعيد البوم أصبح سعيد عشا البايتات. وأن (ود حامد) قد لحقها تغيير، وقد لخص سعيد القانوني هذا التغير أو الانقلاب محدثاً محيميد قائلاً: "يا زول.. إنت عـــاوز حصـــة طويلة على شان نفهمك النظام الجديد في البلد.. أنت فاكـــر ود حامد هـــي ود حامـــد الـــ إنت عارفها" (١٤٦). ومما يجـــدر ذكره أن هذه الإشارة مجرد تمهيد لحكايات قائمة بذاتها سيتم سردها من قبل عدة رواة بينما يتركون الراوي سرد الرواية.

ويبدأ الجزء التالي بعودة محيميد ويخاطـــب جمهوراً لا وجـــود له قائلاً " إذا كان الأمـــــر قـــد بـــدأ لي كما حدثتكم في تلك الرحـــلة فلعله يشـــفع لي أنني لم اتعمد تضـــليلكم" (١٤٧). ويســـتطرد الراوي في وصف مسهب يتركز حول شخصية بندر شاه وعلاقته، ويرهص في هذه المقدمة بعلاقة الخصومة بين بندر شاه وحفيده مريود (١٤٨). التي ستكون محور الصراع حول السلطة والتمرد الذي يحدث ضد بندرشاه من قبل أحفاده. ويســـتمر في الوصف ويختتمه بمتاربا أو وصف خيالي أقرب لكابوس تختلط فيه صورة مريود وتظهر بعض شخصيات القرية مثل حمد في خضم ذلك الكابوس (١٤٩). وتتكرر في وصف هذا الكابوس عبارات مثل (الضوضاء) و (الفوضى) مما يشير بالانقلاب الهائل الذي سيحدث في مجتمع (ود حامد) وينتهي الوصف بقول محيميد " ذلك نصحى كان الماضي والمســـتقبل قتيلين لا يجدان من يواري جثتهما أو يبكي عليه " (١٥٠). أما الجزء التالي فهو حكايـــة قائمة بذاتها ويمكن إعطاؤها عنوان (حكاية سعيد البوم الذي أصبح سعد عشا البايـــتات) وتروي هذه الحكاية الفرعية بلسان سعيد نفسه. والطيب صالح يترك الفرصة كامـــلة لسعيد ومن خلال شخصيته يفجر إمكانات هائلة هي إمكانات الراوي الشعبي الذي يثري حكايته بمختلف الوسائل والحيل الفنية. وتتقمص سعيد دور الراوي الشعبي بشكل خلاق. والراوي يستفز سعيد ليواصل روايته من البداية بقوله: "قالوا سموك عش

البايــتات (١٥١) . وكـــانت هذه العبارة بمثابة إذن وتمهيد لينطلق سعيد راوياً حكايته في سلاســة وعذوبــة موظفاً الكثير من حيل ووسائل الراوي في الأدب الشعبي، فهو مثلاً يستخدم الأداء الدرامي والغناء إضافة لاستغلاله لأنماط فولكلورية كالمثل، ويترك الطيب صــالح الفرصة لسعيد كاملة دون تدخل من جانبه، وتجئ عبارات سعيد بقاموسه العامي المعبر بصدق عن شخصيته ونضاله لأجـــل تحقيق ذاته في مجتمع ود حامد فنجده يقـــول: " وقت العجاجة قامت والبنات نكعن شعورهن كدي ودخلن الحلقة ... وأخوك واقف عامل عنتر يهز بالسوط (١٥٢).

تنــبع حيوية وحرارة هذا الوصف الدرامي من دلالات المفردات التي يستعملها الـــراوي مثل مفردات "العجاجة" و "نكعن" اللتين تعبران أصدق تعبير عن ما رمى إليه. فالعجاجـــة تحمل دلالات الحركة والضوضاء التي تحدثها أرجل الراقصين والراقصات في الحفـــل، و"نكعــن" تعطـــي دلالات الأنوثة حيث لا يستعمـــل اللفظ غالباً إلا مقروناً بالأنثى (١٥٣). على كل حـــال إن سعيد يبدو في روايته تماماً كما يفعل الراوي الشعبي و يـــؤدي السرد مستخدماً الكلمات وتعابير الوجـــه وحركات الجسد بشكل درامي، وهاهو سعيد يغني الكلمات التي كانت فطـــومة قد صاغتها وغنتها في زواجه، والراوي يصـــف هذا الأداء الدرامي بقوله إن سعيد "استبد به الطرب ووقف وضرب برجله وهز يده كأنه في حلقة رقص .. (١٥٤) كذلك يؤدي سعيد درامياً بعض المواقف مثل محاكاته لأوامـــر الناظر له " يا سعيد إملأ الازيار... يا سعيد جيب القش للبهائم .... يا سعيد كسر الحطب " (١٥٥).

خلاصـــة القـــول إن سعيد يرتدي قناع الراوي الشعبي من خلال رواية حكاياته. وتجدر الإشارة هنا لتبادل الأدوار حيث يصبح الراوي الذي بدأ الرواية بمثابة الجمهور أو الحشد المستمع لرواية تجئ على لسان عشا البايتات ولا شك أن هذه حيلة فنية يستخدمها

الطيب صالح لإثراء أسلوب الحوار في روايته.

أما في الجزء الثاني لحكاية سعيد عشا البايتات فنحن أمام حكاية جديدة ترد على لسان راو آخر هو حمد ود حليمة وهذه حكاية لا تختلف مضمونها عن القصة السابقة حيث يروي حمد كيف هزم مختار ود حسب الرسول الذي كان أشجع صبيان القرية في حين كان حمد ينادي في القرية بـ" ود حليمة" مرة أخرى يختفي الراوي الرئيسي ويترك الفرصة كاملة للراوي الجديد. وكما يحدث في الحكاية الشعبية فإن حمد يقدم حكايته محاولاً تمهيد الجمهور لحكايته، وفي هذا التقديم يروي لماذا لقب عيسى ود ضو البيت بسمر شينه ومن هذه الحكاية المؤخرة يخرج حمد ليروي حكاية لقبه وذلك تعلق عام عن بعض الألقاب في القرية - ويمكن إعطاء هذا الجزء عنواناً وهو (حكاية حمد ود حليمة وكيف تخلى عن لقبه).

ومرة أخرى نحن أمام راو شعبي حلاق، يمسك بناصية السرد فهاهو حمد يستخدم الأداء الدرامي تماماً كما يفعل سعيد عشا البايتات، لكن حمد يتفوق باستخدامه لو حدة من أهم ملامح الحكاية الشعبية ألا وهي استخدام الكلمات الصوتية التي تعطي ضياعاً بعينه فهو مثلا يقول . "در الجحيم انطلقت وأنا أصبح بطول حسي(. .) والعرق نازل شل شل [156]. أو قوله: " وصلت السيالة لقيت مختار ود حسب الرسول عامل عنتر، مسك السوط حماه بين يديه الاثنين ورفعه في الهواء وح وح [157] وفي مكان آخر يقول: " رفعت السوط ونزلته شر. عينك أمان الله كأنك شرطت لك قماش" [158].

فالعبارات (شل شل) (وح وح) وكلمة (شر) جميعها تعطي الإحساس بالصوت الذي أحدثه الفعل المعين، كذلك يحشد ود حليمة بالأقوال المأثورة مثل"وكفى الله المؤمنين شر القتال" [159] وأقول بني آدم مصيبة معلقة بالسبية إذا دست على طرفه ما يعلب حبة أبداً [160] و " أنا رأسي فيه ستين ألف عفريت" [161].

لكن الطيب صالح لا يترك الفرصة كاملة لحمد ين جده يتدخل من حين لآخر مما أفسد بعض الشيء السرد فمثلاً نجد حمد يقول " عيبك أمان الله ... حسيت ري كان شيطان مارد في بطني نقى يتحرك ويرهد ويرد حاحاتو فوق العالم كله. حسيت كأني جبار شهورش إذا كان سقف السماء وقع اسنده بأيدي ... " (١٦٢).

ولا شك أن هذه العبارات والمفردات ذات الدلالات الرمزية أقرب ما تكون للشعر وهذا مما لا يتناسب الراوي الشعبي الذي لا يلجأ للرمز بهذه الكثافة. إضافة إلى أن اللغة في هذا الوصف لا تنسجم مع الإيقاع العام، إذ أن هذه الكلمات تعبر عن بعد نفسي تفتقر له الحكاية الشعبية التي تكتفي بتصوير الملامح الخارجية للشخصية. هذا أيضاً يناقض ما نجده في شخصيات الحكاية الشعبية التي بلا حياة داخلية ولا بيئة. وتفتقر للصنعة التي تشدها للماضي أو المستقبل (٣). ورغم هذا العيب أو الخلل إلا أن الطيب صالح استطاع من خلال راويته حمد استلهام أسلوب السرد الشعبي مما أضاف لروايته الكثير.

مريود :

يلاحظ على رواية **مريود** بشكل عام إنها على عكس **ضو البيت** تقوم على التقليد الكتابي وليس الشفاهي، درسنا من قبل توظيف الطيب صالح لأساليب الرواية الشعبية في **موسم الهجرة إلى الشمال**. وفي الرواية الثالثة ها **ضو البيت**. أما في **مريود** فالطيب صالح يعود لأساليب الرواية الكتابية، فنجده يبدأها بشكل أقرب ما يكون للمونولوج الداخلي الذي يدور في لا وعي محيميد. ويترك مسافة بينه وبين محيميد الذي يصبح ضميراً مستتراً. يستمر المونولوج الداخلي إلى أكثر من عشرين صفحة. ونعكس تقسيم الرواية كلها إلى أربعة أجزاء أساسية. الجزء الأول يضم المونولوج الداخلي الذي أشرنا له، الثاني يضم فصلين اللذين أعطاهما الطيب صالح عناوين هما "سعيد عشا

العايتاب و "الطاهر الرواسي" على التوالي، أما الجزء الثالث فيشمل إفادات رواة حول سيرة حسن والد الطاهر الرواسي . في الجزء الرابع يعود الطيب صالح لدواخل محيميد مرة أخرى مركزاً هذه المرة على علاقة محيميد بمريم.

من جميع هذه الأجزاء يهمنا الجزء الثالث الذي كتب بأسلوب يقترب كثيراً من أساليب الأدب الشعبي. ويمكن تسمية هذا الأسلوب بأسلوب **طبقات ود ضيف الله** حيث يستخدم الطيب صالح لغة **الطبقات** التي تنهض أساساً على العامية السودانية التي سادت في العديد من مؤلفات فترة السلطنة الزرقاء (١٥٠٥-١٨٢٠) م والفترة اللاحقة لها [١٦٤]. ومن هذه المؤلفات كتاب **الطبقات** نفسه ومخطوطة **كاتب الشونة** [١٦٥]. أضافة إلى الأقوال المتواترة عن الشيخ فرح ود تكتوك [١٦٦]. لقد ظلت لغة الطبقات هي اللغة السائدة في المؤلفات السودانية طوال فترة الفونج وحتى انكسار دولة المهدية على يد الحكم الأجنبي في ١٨٩٨م فلم تخرج لغة رسائل الإمام المهدي عن هذا المنحى [١٦٧] ومهما كانت المبررات والدوافع لاستعمال لغة **طبقات ود ضيف الله** فإن هذه اللغة السودانية الجرس والإيقاع تقترب كثيراً من العامية السودانية أو هي في الواقع أقرب لغة الهجين .ولا شك أن، أسلوب **الطبقات** يلائم كثيراً مضمونه. فالكاتب يعالج تاريخ فترة هي بحق فترة اختمار الوعي السوداني وفترة ظهور وجدان سوداني خالص تولد من لقاح الثقافتين الإسلامية والأفريقية.

وقد كانت السلطنة الزرقاء تجسيداً لهذا اللقاح، **والطبقات** يدرس تاريخ هذه السلطنة من خلال تاريخ وسير الشيوخ والأولياء والعلماء والصالحين ويؤرخ لفترة السلطنة الزرقاء أو مملكة الفونج الإسلامية ' وربما كان المصدر الوحيد الذي يهتم بانتشار الإسلام والثقافة العربية في السودان [١٦٨].

وقد ظل كتاب طبقات يستقطب اهتمام الدارسين من مختلف مجالات المعرفة منذ

ظهور طبعته الأولى إلى يومنا هذا ، وذلك لغزارة مادته وطرافة أسلوب الذي كتبت به هذه المادة. وكان ولا يزال ملهماً ومصدراً لكثير من الكتاب في مختلف ضروب الإبداع خاصة في الشعر والقصة [169].

وتجدر الإشارة إلى أن محيميد يؤدي دوراً أقرب لدور صاحب الطبقات وهو تسجيل تاريخ مجتمع (ود حامد) فقد انتبه نفر من أهل القرية حرص محيميد على رصد دقائق تاريخ (ود حامد). فالقانوني قد علق على هذا الأمر بقوله : "محيميد مما رجع لي ود حامد وهو يسأل ويفتش تقول عاوز يؤلف تو ريخ" [170] أما عشا البايتات فقد كان أكثر ما يكون فخراً بما وفره محيميد من معلومات. وقد عبر عشا البايتات عن فخره هذا قائلاً "أنا أديت محيميد كلام يعرفوه في موازين الذهب والفضة" [171] . ومحيميد في دور المؤرخ أو المسجل لتاريخ ود حامد تجسيد لطموح الطيب صالح نفسه لاكتشاف تاريخ ذلك المجتمع العربي الإفريقي في شمال السودان. ونلمس هذا في قول الطيب صالح: "وقد حاولت في بندر شاه أن أقوم بعملية اكتشاف أو استكشاف لعالم وهمي مكون قطعاً من تفاصيل تحمل ملامح سودانية . فالقرية التي حدث فيها عرس الزين أحببها مدفونة في تل ، أحاول أن أزيح عنها التراب وأكتشف ملامحها تدريجياً كما يبدو لي" [172]. ولعل هذا الطموح هو ذات الطموح الذي دفع ود ضيف الله لتأليف كتابه فهو يقول : "وبعد فقد سألني جماعة من الأخوان .... أن أؤرخ لهم ملك السودان، وأذكر مناقب أولياء الأعيان ... فأحببت أن أذكر ما اشتهر وتواتر من نبذ الأخبار" [173]. وهكذا فإن ود ضيف الله والطيب صالح يطمحان إلى تسجيل تاريخ كلٌ لأسلوبه وهما يعتمدان على النقل أو الرواية الشفهية كما ذكرنا، ويتنبهان لأهمية المرحلة التي يسجلان تاريخها. ود ضيف الله لا يكتفي بتسجيل التاريخ فحسب بل يعلق عليه ويضيف إليه لكونه في نهاية الأمر يعطينا تاريخاً هو التاريخ الذي تسجله الجماعة في ذاكرتها. أما الطيب

صالح فإنه يعطينا تاريخاً تخيلياً أو وهمياً لعالمه الروائي.

هذا لا يمكن النظر لمريود بوصفها رواية تاريخية تعالج حقبة بعينها[١٧٤]. يمكن القول أن الطيب صالح يتفق مع رهط من المبدعين جذبهم ثراء وتنوع مادة الطبقات. وقد أعلن الطيب صالح صراحة احتفاءه بهذا السفر الذي يسجل تاريخ فترة يعتبرها أدق مراحل تاريخ السودان بل هي "المرحلة الحاسمة من تاريخ السودان" وهي في تقديره "كانت حقبة ممتعة تكونت فيها خصائص الشخصية السودانية"[١٧٥] إضافة لهذا فإن الطيب صالح على وعي تام بتأثره بهذا السفر. وقد حاول تفسير أصداء الكتاب كما تظهر في مريود وذلك بقوله: "أما أنني متأثر بطبقات ود ضيف الله هذا صحيح ولكن ليس بمعنى أنني أحذو حذو الكتاب، وحاولت أن أصنع أسلوباً على شاكلته (...) المناخ الذي نشأت فيه كان بشكل تلقائي يقود إلى هذا الأسلوب من الكتابة"[١٧٦]. وهكذا يعتقد الطيب صالح أن اختياره لغة وأسلوب الطبقات لم يكن اعتباطاً بقدر ما كان اختياراً فرضه مناخ الرواية نفسها، وهذا ما سنحاول إمعان النظر فيه في الجزء الثاني. يقوم الطبقات على أسلوب الرواية الشفاهية التي تعتمد على النقل من شخص لآخر حتى تصل لمؤلف الكتاب، لذا نجد المؤلف يعتمد أسلوب الخبر وهو أسلوب العنعنة في توثيق الرواية وهو يكثر من استخدام المفردات التي تومئ لمصادره الشفاهية مثل (روى) و (يحكي) و (قال).

وسنورد نموذجين من الطبقات لنرى أسلوب المؤلف في استخدام المصادر التي ينقل عنها روايته، فمثلاً يروي المؤلف عن الشيخ بدوي أبو دليق قائلاً: "(.....) قال الشيخ صالح بان النقا أخبرني رجل يقال له ولد مسكين قال: سافرت مع الشيخ بدوي إلى القضارف قبل جلوسه عنده خمسين عشية للشيخ دفع الله (....) بعد ما قدم (الشيخ دفع الله) قال لجلسائه اليوم مشى قوي على جهة سنار هذا الولد..."[١٧٧] ويورد

ود ضيف الله طرفاً من سيرة الشيخ شرف الدين بن عبد الله العركي قائلاً : " وسبب بداية أمره حدثني بها الفقيه حجازي سبط الشيخ إدريس قال: حدثني الفقيه عبد الرازق ولد عويضه أنه قال: دخلت خلوة عادة وأصابني جنا وتعبني حتى مرقت من الخلوة [١٧٨]. وكما هو واضح فإن ود ضيف الله يعتمد على أسلوب الرواية الشفاهية التي تتصل عبر سلسلة من الرواة وهذا ما فعله الطيب صالح خاصة في الجزء الأخير من ضو البيت، وهو الجزء الذي يتناول سيرة ضو البيت. فأغلب الإشارات حول هذه الشخصية وصلت للراوي شفاهة عن طريق سلسلة من الرواة ، فنأخذ مثلاً ظهور ضو لبيت أول مرة في عالم ود حامد تجدها تروي على لسان مختار الذي سمعها من والده حسب الرسول [١٧٩] أما موت ضو البيت فيرويه محمد نقلاً عن والده عبد الخالق ، ولا نحتاج بالطبع لنقول أن أسلوب العنعنه ليس خاصاً بالطبقات فهو أسلوب لرواية الأخبار والسير معروف في التآليف الإسلامية ولعل أشهر نموذج هذه التآليف هو الأحاديث النبوية . ويمكن القول إن الطبقات كرست هذا الضرب من رواية الأخبار حتى أصبح واحداً من الملامح الأساسية في المؤلفات السودانية التي عاصرت الطبقات لأنها تراه نموذجاً ساطعاً لأسلوب التأليف الذي تحدثنا عنه.

كذلك يحاكي الطيب صالح أسلوباً من أهم أساليب الطبقات وهو إيراد العديد من القصص أو الأقاصيص في صلب العمل الكبير ، فالطبقات تحتشد بمئات الكرامات والأخبار التي تحكي طرفاً من سيرة هذا الشيخ أو ذاك، ويمكن اعتبار الكرامة أو الخبر حكاية قائمة بذاتها حيث تتوفر لها بناؤها الخاص إضافة إلى الحدوتة. وعلى الرغم من أن الكرامة أو الخبر يتناولان وتصيئان جانباً من تاريخ الشيخ الخاص إلا أنه يمكن النظر لهما بمعزل عن السياق العام للسيرة كحكاية أو خبر . وغالباً ما تكون هذه الحكاية موجزة ومركزة وقد يتراوح طولها بين القصر والإيجاز، من هذه الحكايات واحدة من كرامات

الشيخ إدريس ود الأرباب وهي تحكي عن امرأة ولدت ولداً طلبت من الشيخ أن يريقه أي يبارك المولود بلعابه (١٨). وتمضي الحكاية بأسلوب: «فمشى وصل الشيخ إدريس أدخلوه على المولود وأخرجوا النساء فأدخل أصبعه في فمه فنتح منه اللبن وقيل ملص القميص وتحزم بالفركة وعصر ثدييه حتى درت اللبن فريّقه منه والله أعلم بالصواب» (٨٢). فهذه الكرامة أقصوصة لها حبكتها الخاصة بها ونساؤها الدرامي.

وكذلك من أمثلة هذه الأقاصيص واحدة من كرامات الشيخ محمد القدال بن إبراهيم بن عودي وجاء فيها: «يحكي أن طلبته قالوا له يا سيدي نصب مثل توريبا الطيران في الهواء فطار بعنقريبه بالهواء والناس تنظر كذلك ثم نزل من محله» (١٨٣). وكما هو واضح فإن القصة الجوهرية في هذين المثلين تقوم على الحبكة حيث يتصاعد البناء الدرامي نحو إظهار عظمة الشيخ والتي تتجلى في كرامته. وما يهمنا هنا هو تضمين هذه الأقاصيص داخل السياق العام للسيرة بحيث أصبحت الأقاصيص موتيفات نمطية تشكل في نهاية الأمر البناء المتكامل لها وهكذا تتراكم سيرة كل شيخ من العديد من الأقاصيص.

استخدم الطيب صالح هذه الحيلة الفنية في بناء التاريخ الشفاهي لبعض شخصيات (ود حامد). ففي الجزء الذي نحن بصدده نجد العديد من الأخبار والكرامات وكل خبر يمكن النظر إليه كأقصوصة وكذلك الكرامات. فهناك روايات حول بندر شاه وهناك أخبار وكرامات حول علاقة بلال بسيده نصر الدين ود حبيب (٨٤). إضافة لخبر تعلق قلب حواء بت العربي وهيامها ببلال (٨٥). وهكذا نجد الطيب صالح يشيد بناء مريود من العديد من الجزيئات الصغيرة أو الأقاصيص. أي يورد قصة أو قصصاً داخل القصة الجوهرية. ويمكن القول أنه يستخدم السرد داخل السرد. لقد حاولنا دراسة أصداء الطبقات في رواية مريود. وذكرنا أن الطيب صالح كان على وعي تام باختياره لغة الطبقات. كما أشرنا لذلك من قبل. ويمكن القول بأن الطيب صالح حاول اقتداء أسلوب

الطبقات وذلك بتحوله لاستخدام لغة هجين بين العربية الفصيحة والعامية السودانية. ولا شك أن لغة كل عصر تحمل ثقافته ، لذا لم يكن اعتباطاً اختيار هذه اللغة الهجين في الطبقات ومريود على حد سواء فكلا النصان يعبران عن الشخصية السودانية وتنوعها وثرائها. ومهما كانت مبررات ودوافع ود ضيف الله لاختيار هذه اللغة الهجين التي أشرنا لها ، فإن الطيب صالح تعمد بوعي تام توظيف اللغة الهجين وقد عبر عن هذا صراحة في دفاعه عن استخدام العامية في بندر شاه حيث يقول : " الكاتب يستخدم العامية لأنها بطبيعة الحال مستودع للديناميكية وحيوية أحياناً تكون غائبة عن اللغة الفصحى. أريد أن أعطي الفصحى جرس العامية والعامية فصاحة الفصحى (...) يعني حاولت أن أعطي العامية بعض وقار الفصحى " [١٨٦].

ونجده يعبر كذلك عن رضاه بل وامتنانه لهذه اللغة السودانية التي طوعها لغرض في حيث يقول: "إن اللغة السودانية العربية قد ساعدتني كثيراً " [١٨٧] . ليس هذا فحسب بل إنه رفض هذه النظرة القاصرة لإبداعه، ويعلق على هذا الأمر صراحة قائلاً: " سوء حظ الكتابة العربية في حينها ، فإن النقاد لا يعطون الكاتب حقه، فهناك من كتب عن عرس الزين وسماه كتابها زوربا ، زوربا السوداني لمرجعية دائماً توجد في مكان آخر " [١٨٨] . وفي نفس الوقت لدى نجده يرفض هذه القراءة . يعلن عن اعتزازه وفخره بانتمائه للكتابة العربية واعتماده على الفولكلور فيقول : " لعلي من الكتاب الذين أدركوا في خطه ما من خطات الإنتماء إلى الكتابة العربية وجمالياتها بوعي كامل بفرصه النصح العميق ما يسمى بالفولكلور الذي هو نسيج حياتنا وكل ما نعيش ، وقد حاولت أن أنهل من الخزان، من هذا المستودع ، من هذا النبع " [١٨٩].

خاتمة

درسنا في هذا الفصل بعض الأجناس الفولكلورية التي يمكن تحديدها في قصص وروايات الطيب صالح، وقد لاحظنا أن الطيب يستخدم الجنس الفولكلوري بمستويات عدة، فثمة جنس كامل قد يورده في سياق النص الإبداعي كما هو ولكنه في مرات أخرى يرتدي قناع الراوي الشعبي وعبر هذه الحيلة الفنية يستخدم الطيب صالح العديد من أساليب القص الشعبي. كذلك لاحظ في هذا الفصل الصلة الوثيقة التي تربط إبداع الطيب صالح ببعض النصوص التراثية مثل **ألف وليلة والطبقات**. نخلص كذلك إلى فهم واستيعاب الطيب صالح لخلفية الثقافة التي يتكئ عليها إبداعه الروائي والقصصي ، وقد وصف هذا الاستيعاب توصيفاً جيداً في هذا الإبداع. وعلى الرغم من ظهور هذا التوصيف بشكل واضح إلا أن بعض الكتاب والنقاد لم يستطع تلمسه، الأمر الذي حدا بهؤلاء النقاد و لكتاب بالتركيز على أصداء الآداب العالمية في كتابات الطيب صالح.

هوامش الفصل الثاني

(١) انظر الطيب صالح، **دومة ود حامد** سبع قصص (بيروت دار العودة ١٩٧٠) ص (٧ ١٨).

(٢) **نفسه**، ص (١٠).

(٣) **نفسه**، ص (١٠).

(٤) **عرس الزين**، بيروت: بيروت: دار العودة، ١٩٧٠ ص (١٢١).

(٥) **نفسه**، ص (١٢١).

(٦) **نفسه**، ص (١٢٢).

(٧) **نفسه**، ص (١٢٣).

(٨) **نفسه**، ص (١٢٤).

(٩) انظر مثلاً قرشي محمد حسن، **مع شعراء المدائح**، الجزء الثاني (الخرطوم. المطبعة الحكومية، ١٩٦٨)

(١٠) **عرس الزين**، ص (١٢٤).

(١١) **نفسه**، ص (١٢٥).

(١٢) **نفسه**، ص (١٢١).

(١٣) الطيب صالح؛ **ضو البيت** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢) **مرجع سابق**

(١٤) **نفسه**، ص (٢٥).

(١٥) انظر مثلاً. عبد المجيد عابدين (١٩٧٢)، **مرجع سابق**. وانظر أيضاً حليم أحمد حليم. **نحو سوسيولجيا للثقافة الشعبية** (بيروت، دار الحداثة، ١٩٧٩).

(١٦) **عرس الزين**، ص (٦٧).

(١٧) **موسم الهجرة إلى الشمال** (بيروت: دار العودة) ١٩٦٦، ص (٦٢).

(١٨) **نفسه**، ص (٦٢).

(١٩) **ضو البيت**، ص (٢٧).

(٢٠) **دومة ود حامد**، ص (٣٣).

(٢١) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (٨٧).

(٢٢) **نفسه**، ص (١٢٣).

(٢٣) **ضو البيت**، ص (٣٠).

(٢٤) **نفسه**، ص (٦٠).

(٢٥) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (٦٠).

(٢٦) **عرس الزين**، ص (٧٢).

(٢٧) انظر مختار عجوبة، **القصة الحديثة في السودان**، الخرطوم: دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ١٩٧٨ ص (٢١٧).

(٢٨) انظر: يوسف نور عوض، **الطيب صالح في منظور النقد البنيوي**، جدة: مكتبة العلم ١٩٨٣، ص (١٤٢).

(٢٩) انظر: سيزا قاسم دراز، البيوت المرئية في رواية وليد بن مسعود لجبرا إبراهيم جبرا **مجلة فصول**، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠، ص (١٩٥).

(٣٠) سيد حامد حريز، **فن المسدار**: دراسة في الشعر الشعبي (الخرطوم: جامعة الخرطوم دار التاليف والترجمة والنشر (١٩٧٦)، ص (٣٦).

(٣١) **عرس الزين**، ص (٢٥).

(٣٢) انظر سيد حامد حريز (١٩٧٦)، **مرجع سابق**، ص (٣٨).

(٣٣) **دومة ود حامد**، ص (٣٠).

(٣٤) **موسم الهجرة الي الشمال**، ص (٣٠).

(٣٥) **نفسه**، ص (٨٥).

(٣٦) **عرس الزين**، ص (٧٦)

(٣٧) **نفسه**، ص (٢٦).

(٣٨) **نفسه**، ص (٨٢).

(٣٩) **نفسه**، ص (١٢٠).

(٤٠) **ضو البيت**، ص (١٢).

(٤١) **مريود**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص (٢٧).

(٤٢) انظر: سيد حامد حرير ١٩٧٦، **مرجع سابق**، ص (٤٩)

(٤٣) **مريود**، ص (٧٦).

(٤٤) **عرس الزين**، ص (٧٦).

(٤٥) **نفسه**، ص (٧٦).

(٤٦) **نفسه**، ص (١١٤)

(٤٧) **نفسه**، ص (١٢٤).

(٤٨) **نفسه**، ص (١١٩).

(٤٩) **نفسه**، ص (١١٩).

(٥٠) **نفسه**، ص (١٢١).

(٥١) الطيب صالح ؛ **ضو البيت**، بيروت : دار العودة، ١٩٧١ انظرص (١٢١) وما بعدها.

(٥٢) **نفسه**، ص (١٢٢).

(٥٣) **عرس الزين**، ص (١١٩).

(٥٤) **نفسه**، ص (١٢٣).

(٥٥) **نفسه**، ص (١٢٤)

(٥٦) انظر يوسف فضل : **كتاب الطبقات في خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في السودان**، (تحقيق) (الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٤)

(٥٧) انظر الشاطر بصيلي عبد الجليل(تحقيق) . **مخطوطة كاتب الشونة في تاريخ السلطنة السنارية والإدارة المصرية**. (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي – سلسلة ... (د. ت)

(٥٨) انظر علي سيد الشيخ نور الدائم الطيب السمعاني، **الكؤوس المترعة في مناقب العارف بالله تعالى الأستاذ الشيخ احمد الطيب**.(القاهرة : مطبعة الصحافة الجديدة، د. ت)

وانظر أحدث الكتب التي صدرت وهو مؤلف صدر في أوائل الثمانينات بعنوان : **عقد الدر من ود حسونة إلى ود بدر** لمؤلفه أبو القاسم عثمان الطيب وقد صدر عن دار جامعة أم درمان الإسلامية

للطباعة والنشر(بدون تاريخ).

(٥٩) انظرمثلاً

Ahmed Nasr , (Op Cit.) , 1980.

(٦٠) نفسه، انظرخاصة، ص (١٧) وما بعدها.

(٦١) نفسه، ص (٢٣).

(٦٢) نفسه، ص (١٦).

(٦٣) انظر:

Sharaf A A , Salam 'A Study of Contemprary Sıdan Muslım Saint's Legends ın Socio Cultural Content in Centeral Sudan Unpublıshed PH D dissertation , U OF Indıana U. S. A , 1984.

انظرخاصة ص (١٣٨) وما بعدها

(٦٤) دومة ود حامد، ص (١٤)

(٦٥) نفسه، ص (٣٩).

(٦٦) نفسه، ص (٤٠)

(٦٧) نفسه، ص (٤٥).

(٦٨) نفسه، ص (٤٥).

(٦٩) نفسه، ص (٤٦).

(٧٠) نفسه، ص (٤٥).

(٧١) نفسه، ص (٤٦).

(٧٢) نفسه، ص (٤٦).

(٧٣) نفسه، ص (٤٩).

(٧٤) عرس الزين، ص (٣٥).

(٧٥) نفسه، ص (٣٦).

(٧٦) نفسه، ص (١٥).

(٧٧) انظر ناجي نجيب، " الهوية الذاتية في مجتمع التقليدي وبعد موسم هجرة إلى الشمال "، **فكر وفن**، عدد ٣٨ (١٩٨٣).

(٧٨) **نفسه**، ص (٦٣).

(٧٩) **عرس الزين**، ص (٣٥).

(٨٠) **نفسه**، ص (٦٧).

(٨١) **نفسه**، ص (٦٧).

(٨٢) **نفسه**، ص (٦٥).

(٨٣) **نفسه**، ص (٨١).

(٨٤) **نفسه**، ص (١١٢).

(٨٥) **نفسه**، ص (٨١)

(٨٦) **ضو البيت**، ص (٦٤).

(٨٧) **نفسه**، ص (٦٥).

(٨٨) **نفسه**، ص (٦٥).

(٨٩) انظرالطيب صالح ، **مريود** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

(٩٠) **نفسه**، انظر، ص (٥٨) ما بعدها.

(٩١) **نفسه**، ص (٤٨).

(٩٢) **نفسه**، ص (٤٨).

(٩٣) **نفسه**، ص (٤٩).

(٩٤) **نفسه**، ص (٦٠).

(٩٥) **نفسه**، ص (٦٠).

(٩٦) **نفسه**، ص (٦٠ – ٦١).

(٩٧) **نفسه**، ص (٦٦).

(٩٨) انظر مثلا إبراهيم محمد خمس، **تفسير الأحـــــلام للإمامين الجليلين ابن سيرين والنابلسي**، (القاهرة : مكتبة القرآن، ١٩٨٢).

(٩٩) **دومة ود حامد**، انظر، ص (٣٩) وما بعدها.

(١٠٠)**نفسه**، ص (٣٩).

(١٠١)**نفسه** (٣٩).

(١٠٢) انظرإبراهيم محمد الجمل، **مرجع سابق**، ص (٣٩).

(١٠٣)**نفسه**، ص (٢٧٤).

(١٠٤) **دومة ود حامد**، ص (٤٠).

(١٠٥)إبراهيم محمد الجمل، **مرجع سابق**، ص (٢٧٤).

(١٠٦)**دومة ود حامد**، ص (٤٤)

(١٠٧)**نفسه**، ص (٤٥).

(١٠٨) نظرفدوى مالطي دوجلاس، ترجمة عصمت الشرقاوي العناصر التراثية في الأدب العربي المعاصر الأحلام في ثلاث قصص"، **فصول**،العدد الثاني، يناير/ فبراير/ مارس (١٩٨٢): ٢١-٢٩.

(١٠٩) **عرس الزين**، ص (٦٠).

(١١٠)**نفسه**، ص (٦١).

(١١١) Richard Wilson "Tayeb Salih's *The Wedding of Zein*. Shiefield papers on Literature and Society, Shiefield University

(١١٢) **نفسه**، ص (٩٤)

(١١٣) **نفسه**، ص (٩٧).

(١١٤)انظر:

Richard Wilson, Op Cit. 1976.

(١١٥) **نفسه**، ص (٩٤).

(١١٦) نظر يمني العيد، **في معرفة النص**، (بيروت منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣) انظرخاصة الفصل الرابع.

(١١٧)**نفسه**، ص (٢٢٧).

(١١٨)**نفسه**، ص (٢٢٧).

(١١٩)**نفسه**، ص (٢٢٨).

(١٢٠)نفسه، ص (٢٥٩).

(١٢١)نفسه، ص (٢٣٤).

(١٢٢)انظر يوري سوكولوف: **الفولكلور الروسي: قضاياه وتاريخه**، (القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٧٠)، انظر خاصة ص (١٧ – ٧٥).

(١٢٣)نفسه، ص (٢٩).

(١٢٤)نفسه، ص (٢٩).

(١٢٥)**موسم الهجرة الي الشمال** ، ص (٢٩).

(١٢٦)نفسه، ص (٣٠).

(١٢٧)نفسه، ص (٣١).

(١٢٨)انظر **ألف ليلة وليلة** (بيروت: دار العودة، د. ت) ص (٣٢).

(١٢٩)انظر جوزيف كونراد: **قلب الظـــــلام**، (ترجمة) صلاح حزين (بيروت: دار ابن رشد، ١٩٧٩) انظر المقدمة بقلم المترجم، ص (٦٧) .

(١٣٠)**موسم الهجرة الي الشمال**، ص (٦٧).

(١٣١)نفسه، ص (٧٠).

(١٣٢)نفسه، ص (٧٥).

(١٣٣)نفسه، ص (٧٥)

(١٣٤)نفسه، ص (١١٥).

(١٣٥)نفسه، ص (١١٦).

(١٣٦)نفسه، ص (١١٩).

(١٣٧)نفسه، ص (١٢٠).

(١٣٨)نفسه، ص (١٢٦)

(١٣٩) نفسه، ص (١٢٨) وما بعدها

(١٤٠) نفسه، ص (١٣٢).

(١٤١)نفسه، ص (١٤٢).

(١٤٢)نفسه، ص (١٦٠).

(١٤٣)نفسه، ص (٦٤).

(١٤٤)نفسه، ص (٤٣) وما بعدها.

(١٤٥)نفسه.

(١٤٦)نفسه.

(١٤٧)ضو البيت، ص (١١).

(١٤٨)نفسه، ص (١٩).

(١٤٩)نفسه، ص (٥٣) وما بعدها .

(١٥٠)نفسه، ص (٢٥).

(١٥١)نفسه، ص (٢٥).

(١٥٢)نفسه، ص (٢٧).

(١٥٣)نفسه.

(١٥٤) انظر عون الشريف قاسم قاموس : اللهجة العامية في السودان، الخرطوم شعبة أبحاث السودان والمجلس القومي للآداب والفنون، ١٩٧٢) ص (٧٩١).

(١٥٥)ضو البيت، ص (٢٨).

(١٥٦) نفسه، ص (٢٩).

(١٥٧)نفسه، ص (٣٦).

(١٥٨) نفسه، ص (٣٦).

(١٥٩)نفسه، ص (٣٨).

(١٦٠) نفسه، ص (٣٥).

(١٦١) نفسه، ص (٣٥).

(١٦٢)نفسه، ص (٣٦).

(١٦٣) نفسه، ص (٣٧).

(١٦٤)انظر: Max Luthe, Op. Cit, 1982.

(١٦٥)يصف محمد المكي إبراهيم هذه العامية بالقالب العامي ويقول : " ... (...) وأمثال فرح ودتكتوك وحكمة وعوالة حبوبة وأشعار بتداعي صاحب الربابة وأحجوس ... وسي وود أده وتلك الصفات سمعتها من صيغ ... وكنها مصنوعة (هكذا) في قالب عامي حفظه سمعي ... خلال القرون حتى وصل بنا ... إلخ ... في ثقافته سراب سمعي " محمد المكي إبراهيم، **مرجع سابق**، ص (٦).

(١٦٦)انظر الشاطر بصيلي؛ **مرجع سابق**

(١٦٧)انظر طه محمد طه، فرح ود تكتوك حلال المشبوك (الخرطوم: دار الطابع العربي، د. ت)

(١٦٨)انظر محمد إبراهيم أبو سليم، **الحركة الفكرية في المهدية** (الخرطوم: الدار السودانية ١٩٧٠).

(١٦٩) يوسف فضل (١٩٧٤)؛ **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (٣) وما بعدها.

(١٧٠) استلهم محمد عبد الحي الصفات في قصيدته " حبوبة وموت إسماعيل صاحب الربابة " انظر محمد عبد الحي **حديقة الورد الأخيرة** الخرطوم ١٩٨٤م، انظر كذلك صحيفة **الأيام** الملحق الأدبي ١٤/٦/ ١٩٧٩م قصة " رجل شجاع " لأحمد الفضل يستلهم فيها إحدى شخصيات الصفات. وفي مسرح محمد مسرحيتي خالد أمانات " هو لا يكون ولكن نفسه " انظر عثمان المكي وسعد يوسف، حركة المسرحية في السودان : ١٩٦٧ – ١٩٦٨ م الخرطوم : سلسلة دراسات مسرحية (ب. ت)

(١٧١)**مربود**، ص (٢٧)

(١٧٢)**نفسه**، ص (٢٨).

(١٧٣)محمد إبراهيم الشوش، **مرجع سابق**، ص (٤٦).

(١٧٤)يوسف فضل (١٩٧٤)، **مرجع سابق** ص (٧)

(١٧٥) انظرجورج لوكاش، **الرواية التاريخية** ترجمة صالح جواد الكاظم، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، (١٩٧٨) انظر خاصة الفصل الأول، وانظر أيضاً سامية أسعد، عندما يكتب الروائي التاريخ، **فصول** المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير/فبراير/مارس ١٩٨٢) : ٦٧

(١٧٦)عبد القدوس الخاتم وعبد الهادي صديق، **مرجع سابق**.

(١٧٧) **نفسه**.

(١٧٨)يوسف فضل حسن (١٩٧٤)، **مرجع سابق**، ص (١١٧).

(١٧٩) **نفسه**، ص (١٢٩).

(١٨٠)انظر: **ضو البيت**، ص (١٠١) وما بعدها

(١٨١)**نفسه**، ص ١٣٢ وما بعدها.

(١٨٢)يوسف فضل حسن، (١٩٧٤) **مرجع سابق** انظر ص (٦٩)

(١٨٣)**نفسه**، ص (٨٤)

(٨٤)**نفسه**

(١٨٥)انظر: **مريود** ص، (٥٨) وما بعدها.

(١٨٦)**نفسه**، انظرخاصة ص (٦٣) ما بعدها

(١٨١)عبد القدوس [illegible] مع الطيب صالح، (إذاعة [illegible] – غير منشور.

(١٨٨)**نفسه**.

الفصل الثالث

توظيف الفولكلور في أدب الطيب صالح:
الغريب الحكيم

مقدمة :

تسود أسطورة الغريب الحكيم بشكل جلي في الثقافات الإفريقية خاصة تلك التي تلاقحت بالثقافة الإسلامية عبر مختلف المراحل التاريخية. والثقافة السودانية واحدة من نماذج هذه الثقافات . الأمر الذي يفسر بروز الأسطورة في الأدب الشعبي لمجموعات السودانية المتأسلمة. وهذا لم يكن من الغريب ظهور الأسطورة أو بعض موتيفاتها في روايات وقصص الطيب صالح الذي ظل يقترب من الأسطورة ويوظفها توظيفاً جمالياً منذ أعماله المبكرة. وقد واصل هذا التقليد حتى آخر رواياته.

تزخر الثقافات الأفريقية بالعديد من الإشارات لظاهرة الغريب الحكيم في آدابها الشعبية. وقلّ أن يخلو تاريخ معظم الجماعات الأفريقية من الحديث عن الحكيم الذي يظهر فجأة في مرحلة من مراحل تاريخها ، وسرعان ما يصبح واحداً من هذه الجماعة بل يكون ظهوره عاملاً مؤثراً في تغيير واقع الجماعة وتطوره [1].

وفي السودان سادت ظاهرة الغريب الحكيم في تاريخ الممالك الإسلامية في دارفور وتقلي. وقد أثبت الباحثون والمؤرخون منهم بوجه خاص أنه كان للغريب الحكيم دور جوهري في أسلمة سكان دار فور [2] والعديد من المصادر التاريخية تتحدث عن ملامح مصاهرة الغريب للجماعة التي يفد إليها، وغالباً ما تكون هذه المصاهرة هي المدخل لارتباط الجماعات الإفريقية بالأصل العربي [3].

كذلك لا تخلو تواريخ قبائل شمال السودان المسلمة من الإشارة لأسطورة العربي الحكيم. وقد أثبتت الدراسات التاريخية حرص سلالة على اتصال نسب القبائل السودانية بالعرب عامة والنسب النبوي الشريف بوجه خاص [٤].

وقد اهتم علم الفولكلور بدراسة الأسطورة في الثقافة الإفريقية. فمثلاً رصد الباحث الفولكلوري سيد حريز ظاهرة الغريب الحكيم في دراستين. انتبه في الأولى للظاهرة في إطار بحث له حول العلاقات العربية الإفريقية وذلك من خلال نظرة للحكاية الشعبية السودانية [٥] وفسر الظاهرة كمناخ لانتشار الإسلام في إفريقيا. ويعتقد أن الإسلام في إفريقيا مسئول بدرجة كبيرة عن تشابه وتوحد عادات وتقاليد المسلمين الأفارقة [٦]. ويأخذ حريز كنموذج هذا التشابه تلك الأنماط الشعبية من الأساطير والحكايات التي تتحدث عن الغريب الحكيم الذي عادة ما يكون – حسب عقائده "مسلم عربي سائح أتى من خارج الحدود استوطن وسط الأهالي الأفريقيين واختلط معهم وحثهم على الإسلام" [٧]. وما يهمنا هنا هو ما أثبته الباحث من صفات حميدة يسبغها الخيال الشعبي على الغريب [٨]. ولا شك أن هذه الصفات تتفق مع غيرها من الصفات التي عادة ما تسبغ على الغريب في القصص الشعبي في نماذج أخرى غير تلك التي درسها الباحث [٩].

في الدراسة الثانية عالج حريز أسطورة الغريب الحكيم مستخدماً أدوات الفولكلور حيث اختار العديد من روايات الأسطورة بالتركيز على جماعات إفريقية ثلاث هي الفور والهوسا والبرقو [١٠] ولاحظ أن الغريب عادة ما يكون بطلاً ثقافياً CULTURE HERO وربما يكون هذا الغريب خارج نطاق النوع البشري ودلل على ذلك بالغريب في أسطورة الدينكا المعروفة باسم "أويل لونقار" [١١]. ومهما يكن من أمر فإن أهم ما خلص إليه حريز في دراسته تلك هو أن العنصر العربي الوارد ذكره في الروايات

المحـــفة ليس مقصوداً في ذاته بل أهميته تكمن في الدور الذي لعبه هذا العنصر في نشر الإسلام كحضارة وكثقافة في أفريقيا [12].

وهـــذا وكما يعتقد حرير فإن الدور الذي لعبه العنصر العربي ربما يناط بجماعة أخرى غير عربية شريطة أن تكون ذات وشائج عميقة بالإسلام، فالإسلام وليس العنصر العربي هو ضالة الجماعات التي أبدعت تلك الروايات في أسطورة الحكيم العربي.

أمـــا أحمد نصر فقد درس ظاهرة العربي الحكيم وذلك من خلال منهج توثيقي مدقق ما يزيد على العشرين رواية تعني بالسيرة الهلالية في دار فور [13]. وتغطي الروايات حقبـــة تمتد من منتصف القرن الخامس عشر إلى يومنا هذا (١٩٨٧). ويهمنا من هذه الدراسة موتيفة العربي الحكيم التي تتركز حول أحمد المعقور والدور المهم الذي تعطيه له الـــروايات في ربـــط قبائل دارفور بالعنصر العربي وذلك بعد مصاهرته لسلطان دار فور (شـــاودور شيد) حوالي عام ثمانمائة هجرية [14] وتصف الصورة الدرامية التي تصور كيف وجد المعقور ملقى في الصحراء جريحاً ووحيداً [15] وتمضي الرواية تتحدث عن قدرات أحمـــد المعقور ومساعدته للسلطان في إدارة شئون البلاد ثم دعي السلطان للإعجاب به ومصاهرته [16] وبذا مهدت الرواية لملمح هام متواتر في روايات أسطورة العربي الحكيم. ركـــزت أغلـــب الروايات على المعرفة والاستنارة اللتين حملهما أحمد المعقور وصور لهم المجتمع الذي وفد عليه، وتحدث هذه الروايات عن الملامح الجسمانية لأحمد المعقور مثل الشـــعر وبيـــاض اللون [17]. وهذه الصفات الجسمانية والعقلية ستحملها سلالات أحمد المعقور من بعده.

وقـــد وفرت لنا العلوم والمعارف المجتمعة - خاصة التاريخ والفولكلور حصيلة هائلـــة مـــن المعلومات عن ظاهرة الحكيم العربي ومن هذه الحصيلة يمكن تلخيص الملامح الأساسية كما يلي : -

أ- قدوم الغريب من مكان مجهول.

ب- عادة ما يوجد الغريب في الصحراء أو أي مكان مقفر ظمئاً وجريحاً.

ج- أصل الغريب يرجع لمناطق ازدهار الثقافة الإسلامية.

د- يحمل الغريب ملامح تختلف كثيراً عن ملامح الجماعة التي تأويه، وغالباً ما يتسم بالحكمة والجمال والشجاعة والقوة وما إلى ذلك من الصفات الإيجابية.

هـ- يكتسب الغريب ثقة زعيم الجماعة وذلك بفضل الإصلاحات التي يقوم بها في الدولة والمجتمع.

و- غالباً ما يختار زعيم الجماعة مصاهرة الغريب.

ز- يجيء ثمرة هذه المصاهرة ابن يحمل ملامح الغريب وصفاته المحبوبة ويتولى هذا الابن الحكم ويتوارثه نسله من بعده. واعتماداً على هذه الملامح للغريب الحكيم يصبح من السهل رصد توظيف واستلهام الطيب صالح للأسطورة التي تشكل إطاراً مرجعياً لرواياته وقصصه. ولا شك أن فهم العلاقة بين هذه الكتابات وبين الأسطورة يساعد كثيراً على فهم نصوصها. وقد وفق بعض النقاد في هذا الصدد بينما أخفق آخرون كما سنوضح.

الناقد عبد الرحمن الخانجي أفاض في الإشارة لظاهرة الغريب الحكيم في متن دراسة له حول روايات الطيب صالح [١٨]. وقد وفق في رصد الملامح الأساسية للظاهرة خاصة الدور الهائل الذي لعبه الغريب في تغيير مجتمع (ود حامد). وهو يعتقد أن هذا التغيير "يمثل مرتكزاً من مرتكزات الصراع الدرامي لدى الطيب صالح" [١٩] ولعل أهم ما خلص إليه الخانجي هو التغيير المعنوي الذي يحدثه هذا الغريب في نفوس بعض أهل القرية، وذلك بحسبان أن الدراسات الأخرى عادة ما تركز على الآثار المادية للغريب، لكن الخانجي تلمس الأثر المعنوي ودلل عليه بالتغير الذي حدث لحسنه بت محمود بعد زواجها من مصطفى سعيد في **موسم الهجرة إلى الشمال** [٢٠]. وما يهمنا هنا هو أن الخانجي قد

اقـترب بعـض الشيء من الإطار المرجعي للأسطورة، على الرغم من إشارته العامة هذا الإطار، حيث يعتقد أن ظاهرة الغريب متحققة في الموروث الشعبي في تفكيره الصوفي [٢]. ولا شك أن الظاهرة كما أوضحنا ليست قاصرة على التراث الصوفي فحسب، كما أنها ليسـت قاصـرة على التراث السوداني وحده فهي موجودة ومحققة في تراث العديد من المجتمعات الإفريقية المسلمة. ولو وفق الخانجي في اكتشاف الأصل الذي أخذ عنه الطيب صالح لجاءت مساهمته أكثر ثراء ودقة.

في جانب آخر وفقت الكاتبة رجاء نعمة بعض الشيء في الإمساك بالملامح الأساسية لظاهرة الغريب الحكيم دون أن ترجع هذه الملامح للأصل أي الأسطورة، وذلك في متن دراسـتها المطولة حول إبداع الطيب صالح[٢٢] وهي تتحدث عن الغريب الحكيم الذي أسمـته الغريب الوافد [٢٣] وتشير إلى أهم معالم الظاهرة وهي مصاهرة الغريب لأهل قرية (ود حامد). والآثار التي يتركها في مجتمع القرية. [٢٤] وقد قادها عدم فهم الأسطورة إلى تجاهل ظهـور الغريب في قصة دومة ود حامد وكذلك في عرس الزين بل أنها تنفي أية جـذور للغريب في هاتين القصتين [٢٥].وسنوضح حصـل هذا الفهم عند تناولنا للغريب الحكيم.

أما الناقد يوسف نور عوض فقد ابتعد كثيراً عن الإطار المرجعي لشخصية الغريب في دراسته لرواية ضو البيت [٢٦] فهو يشير صراحـة إلى فشله في فهـم دلالات شخصية ضو البيت وعزا هذا الفشل إلى صعوبة ما اسماه بـ" الرمزية ". [٢٧] ومن الطريف حقاً أن الناقد أشار إلى مصدر يبعد كثيراً عن الشخصية وذلك في تشبيهه لضو البيت، حيث يقول: "لقد جاء ضو البيت من النهر واهب الحياة و الحضارة إلى هذه البقعة ثم عاد من جديد كأنه تمور استصاق [هكذا] ليبث في عروق الأرض الميتة ثم عاد حيث أتى" [٢٨].

• بالطبع لسنا بصدد حرمان الناقد من تأويلاته لكننا نعتقد أن ثمة علاقة قوية بين

قصة ضو البيت وبين التراث عامة وبالتحديد أسطورة الغريب الحكيم، ولعل قصور فهم النقاد لهذه العلاقة قاده إلى تقليل القيمة الفنية لرواية **ضو البيت** بالمقارنة مع الأعمال الأخرى للطيب صالح (٢٩).

سندرس في الجزء الثاني أسلوب توظيف الطيب صالح لأسطورة الغريب الحكيم ونلاحظ أن هذه الأسطورة ظلت ماثلة في مسيرته الإبداعية منذ بدايته الأولى وحتى آخر رواياته. وسنشير للشكل الذي ابتدعه معتمداً على الأسطورة في كل عمل على حدة ومن ثم نخلص إلى الملامح العامة لهذا التوظيف، وإلى تقويم توظيف العنصر الفولكلوري.

دومة ود حامد:

في قصة **دومة ود حامد** إشارة مبكرة للغريب الحكيم وهو ود حامد نفسه الذي ستقوم القرية باسمه فيما بعد: فود حامد ولي من أولياء الله ينتمي لذلك النفر من الأنقياء الذين يصنعون الكرامات ويلعبون دوراً هاماً في مصائر الناس والمجتمع قاطبة. وقد كانت أولى كرامات ود حامد في هروبه من بطش سيده الفاسق فراراً بدينه.(٣٠) وهذا الفرار نفسه كرامة من كرامات ود حامد. فبعد أن عانى ود حامد من جبروت مالكه دعا الله أن ينقذه منه، ويعبر الولي ود حامد النهر بكرامة من كراماته حيث تفرش مصلاته التي تعبر به إلى الشاطئ.(٣١) وسرعان ما تعمر البقعة التي عاش فيها ود حامد وتأخذ القرية اسم الولي الصالح (٣٢). ما يهمنا هنا قدوم ود حامد من مكان مجهول طامناً خانعاً والطعام يأتيه من حيث لا يدري أحد (٣٣). تجدر الإشارة هنا إلى أن نشوء قرية (ود حامد) هو تاريخ نشوء الكثير من القرى والمدن السودانية التي عادة ما تنشأ حول حفرة مزار لولي من الأولياء. فالخرطوم نفسها على سبيل المثال لم تكن سوى محل صغير أقام فيه أحد الأولياء

الذي عبر النهر من نوى بن هذا النخل "ليبني فيه خلوة يرتادها الصبيان"ومن نار النعم حتى أوقدها هذا الولي نحص عمران الخرطوم [٣٤]

خلص إلى أن دومة **ود حامد** تحمل بعضاً من عناصر أسطورة الغريب الحكيم، ويمكن تلخيص هذه العناصر كما يلي:-

أ - قدوم الولي الصالح ود حامد من مكان مجهول.

ب - عاش بمفرده في مكان مهجور.

ج - كسب ود حامد ثقة أهل القرية الذين أصبحوا يؤمنون بكرامته وأصبحت الدومة مزاراً بعد وفاته لكن الغريب "ود حامد" يجئ إلى القرية فاراً بدينه من سيده الكافر، وفي هذا الأمر يبتعد الطيب صالح عن الأسطورة حتى عادة ما تتحدث عن قدوم الغريب الحكيم من منطق الثقافة الإسلامية. وهذا لا يعني أن "الولي" ود حامد يحمل بعضاً من الصفات الروحية للغريب الحكيم وهي انقطاعه للعبادة وزهده كما روت القصة. خلاصة القول أن الطيب صالح قرب بعض الشيء في قصة **دومة ود حامد** من أسطورة الغريب الحكيم.

عرس الزين :

وفي **عرس الزين** تقترب شخصية (الحنين) الولي الصالح نوعاً ما من شخصية الغريب الحكيم. فالحنين لا يظهر في القرية إلا لماماً وسرعان ما يختفي إلى حيث لا يدري أحد من أهل القرية ويثير هذا الاختفاء الكثير من الأقاويل [٣٥]. وكولي من أولياء الله كان لا بد أن يكون للحنين العديد من الكرامات التي تعيش في ذاكرة أهل القرية. وقد كان لظهوره المفاجئ آثار بعيدة المدى في مسار الرواية. فهو قد تنبأ للزين بالزواج من أجمل بنت القرية وهذا ما تحقق فعلاً فيما بعد بزواج الزين لنعمة أجمل فتيات القرية [٣٦]

وقـد توالـت كرامات الحنين على مجتمع القرية فأنقذ سيف الدين من موت محقق وغير مجرى حياتـه وحياة الحنين[37]. ولم تر القرية عاماً رخياً مثل عام الحنين كما أخذوا يسمونه[38]. وهكذا أحدث الحنين الغريب الوافد على "ود حامد" كرامات عدة كان لها أثـرها في إحداث النماء والرخاء في القرية. شخصية الحنين إذن تحمل بعضاً من ملامح الغريب الحكيم وهذه الملامح هي :

١- قدوم الحنين من مكان مجهول.

٢- أسلوب حياة الحنين إذ يعيش في بعض الأحيان في الصحراء بمفرده وهذه واحدة من كراماته.

٣-أحـدث الحنين آثاراً خالدة في (ود حامد) وهذه الآثار تمثلت في الخير الذي فاض على القرية ذات عام مما حدا بأهل القرية تسميته بعام الحنين.

موسم الهجرة إلى الشمال :

الغـريب هنا هو مصطفى سعيد الشخصية المحورية التي هبط على القرية من مكان مجهـول[39]. ولكنـه سـرعان ما اندغم في مجتمعها ويصبح جزءاً فاعلاً فيها. ويروي مصطفى سعيد أن الصدفة وحدها هي التي قادته إلى "ود حامد" ويفهم هنا الهاجس الذي يدعـوه للبقاء في القرية حين يراها أول مرة[40]. فهو كان ضائعاً لا يعرف إلى أين هو ذاهـب. وترسـو الباخرة ليهبط منها قبالة "ود حامد" ويحدث انتماؤه لمجتمع القرية. ويستخدم مصطفى سعيد العلم الذي اكتسبه من الحضارة الأوربية في تطوير مجتمع القرية. وقد عبر محجوب أصدق تعبير عن الدور الهام الذي لعبه مصطفى سعيد في المجتمع. وذلك في إجابـة محجـوب حين سأله الراوي عن مصطفى سعيد، يقول محجوب عن مصطفى سـعيد : " موتـه كان خسارة لا تعوض (....) لقد [illegible] اعدة قيمة في تنظيم

المشروع. كان يتولى الحسابات، خبرته في التجارة أفادتنا كثيراً (..) كان عقلية واسعة. ذلك هو الرجل الذي كان يستحق أن يكون وزيراً في الحكومة لو كان يوجد عدل في الدنيا " [٤١]، حقاً وصف مصطفى سعيد عمه وتجاربه في تنظيم واستثمار أرباح المشروع الزراعي، كما يروي محجوب: فقد كان عائد المشروع إنشاء طاحونه ودكان تعاوني كان لهما أثرهما في استقرار الأسعار وزيادة الأرباح [٤٢]. خلاصة القول إن حكمة مصطفى سعيد التي تركزت في علوم عصريه ومعارف مستحدثة ساهمت بشكل واضح في ترقية مجتمع القرية الزراعي، ولا شك أن هذه العلوم والمعارف تلاحقت مع خبرة وحكمة أهل القرية التقليدية، تلك الخبرة والحكمة التي تواصلت على مدى قرون من الزمان. وهكذا قدمت ود حامد هذا الغريب الحكيم نموذجاً لتطور وترقية المجتمع البشري باستغلال العلم المعاصر مع الخبرة التقليدية.

ثمة دور آخر وإن كان غير مباشر لمصطفى سعيد ألا وهو تأثيره على حسنة التي تزوجها واكتسبت منه بعضاً من ثقافته مما أهلها للتمرد على أعراف وتقاليد مجتمع القرية، فنجدها بعد وفاته ترفض بشجاعة وإصرار الزواج من أول طالب للاقتران بها. وهي لاتكتفي بالرفض فحسب بل تعلن صراحة أنها إذا أجبرت على الزواج من ود الريس، أول طالب زواج بها ستقتله وتقتل نفسها. الشيء الذي يحدث فعلاً فيما بعد [٤٣]، وقد لمس محجوب التغيير الذي طرأ على شخصية حسنة بعد زواجها من مصطفى سعيد ودلك في قوله مخاطباً الراوي: " لكن الحقيقة أن بنت محمود تغيرت بعد زواجها من مصطفى سعيد، كل النسوان يتغيرن بعد الزواج، لكنها هي خصوصاً تغيرت تغييراً لا يوصف. كأنها شخص آخر [٤٤]. ويمضي محجوب متحدثاً عن التغيير ويخلص إلى أنها صارت " كنساء المدن " [٤٥]. فحسنة لم تعد تلك المرأة الريفية بل صارت أقرب لنساء الحضريات، وطالما كان المقام مقام حديث عن الزواج فالاحتمال الأقرب هو أن محجوب

يشير إلى رفض حسنة الزواج من ود الريس، وكانت حسنة قد حضرت لوالدة الراوي وأخبرته عن رغبتها في الزواج من الراوي. لكن والدة الراوي لا ترى في هذا الأمر إلا تحدياً وتمرداً لا تقره وهي تصفه بقولها " يا للجرأة ووقاحة العين "[٤٦]. وتصف أن سلوكاً كهذا لا يصدر إلا عن " نساء آخر زمن "[٤٧] وعلى كل حال، فإن حسنة صارت شخصاً آخر غير حسنة التي عرفتها القرية وعرفها أندادها مثل محجوب والراوي. وهكذا نلمس الأصداء البعيدة المدى للمعارف والعلوم التي شكلت شخصية الغريب مصطفى سعيد. وربما نلمس في هذا التغيير إرهاصاً لتغيير أشمل للإنسان في ود حامد خاصة للأنثى.

وهكذا يحدث الغريب الحكيم تغييراً مذهلاً على مستوى الفرد والمجتمع في القرية بفضل العلوم والمعارف التي جلبها معه من الخارج أي أوربا. ولكن نحن للإشارة إلى أن التغيير يتم بشكل أساسي على المستوى المعرفي والمستوى المادي كما سيوضح فيما بعد.

وكما كان مصطفى سعيد غريباً في جوانب حياته بالنسبة للراوي على الأقل ظل غريباً في الطريقة التي يختفي بها من عالم القرية، فقد غرق مصطفى سعيد ذات ليلة صيفية لكن الراوي يشير إلى أن هذا الاختفاء ربما كان انتحاراً أو على الأقل هروباً. والشيء المؤكد هو عدم ظهور جثة مصطفى سعيد، ولم تجد أهل القرية سوى الاقتناع بغرق مصطفى سعيد و " أن جثمانه قد استقر في بطون التماسيح التي تعج بها في الماء "[٤٨] لكن الراوي لم يستسلم لهذا الفهم وظلت تراوده الظنون على أن مصطفى سعيد لم يمت غرقاً وظلت نفسه توسوس له حول أمر اختفاء مصطفى سعيد الغامض، ونلمس هذه الهواجس في قول الراوي: " إذا كان مصطفى سعيد قد اختار النهاية، فإنه يكون قد قام بأعظم عمل ميلودرامي في رواية حياته وإذا كان الاحتمال الآخر هو الصحيح فإن الطبيعة تكون قد منت عليه بالنهاية التي كان يريدها لنفسه "[٤٩] ونحن للإشارة إلى أن

هذه الهواجس التي يرويها الراوي لها ما يبررها حيث أن مصطفى سعيد قد قام ببعض التصرفات التي ربما تشير إلى عزمه على الانتحار أو على الأقل الهرب من عالم القرية.

وما يهمنا هنا ذلك الغموض الذي يكتنف كيانه وعلاقة مصطفى سعيد بالقرية فمثلما جاء للقرية دون سابق معرفة وعن طريق الصدفة وحدها اختفى عن عالم القرية وذهب إلى غير رجعة.

لا جدال أن ملامح أسطورة الغريب الحكيم في **موسم الهجرة إلى الشمال** تبدو باهتة وضبابية بعض الشيء، وشخصية مصطفى سعيد تحمل قدراً ضئيلاً من مواصفات الغريب الحكيم، فقد قدم إلى "ود حامد" من مكان مجهول لأهل القرية، وكان من الصعب على الراوي، رغم كل محاولاته في البداية، أن يعرف سبب أصول مصطفى سعيد. وقدم مصطفى سعيد من الخرطوم التي تمثل مركز إشعاع حضاري وتقدم مادي بالنسبة لقرية ود حامد، كما ذكرنا. وقد أفاد مصطفى سعيد مجتمع القرية بكل المعارف والعلوم التي اكتسبها بتعليمه في الخرطوم ولندن، وإذا كان الغريب الحكيم في الأسطورة يأتي بالإسلام أو المعرفة الروحية فإن مصطفى سعيد يأتي بشكل آخر من أشكال المعرفة وهو الشكل المادي. ولا شك أن ارتباط مصطفى سعيد هذا يشكل على درجة من القوة، فمنذ صغره التحق بالمدارس التي أنشأها الإنجليز التي تغذي طلابها بالثقافات العلمانية. إضافة لهذا إن مصطفى سعيد يختفي اختفاءً يكتنفه غموض كثيف وهذا الاختفاء المفاجئ عنصر جديد ابتدعه الطيب صالح وأضافه إلى العناصر الأسطورية لأسطورة الغريب الحكيم. وقد ظل هذا العنصر الجديد يتردد باستمرار في كتاباته اللاحقة، كما سنوضح فيما بعد.

أما **ضو البيت** فهي أكثر أعمال الطيب صالح اقتراناً من أسطورة الغريب الحكيم وفيها نجد أنفسنا أمام توصيف واضح للأسطورة حيث تحمل شخصية ضو البيت بشكل

عام كل ملامح الغريب الحكيم . فضو البيت غريب وفد على ود حامد من حيث لا يعلم أحد. وكان أول ظهوره جائعاً وحيداً يشكو من جرح عميق فى جسده [٥٢]. وتوهم أهل القرية أن هذا الغريب قادم من بعيد وقد يكون "سحلك أو سردار أو حكمدار" [٥٣] لكنه لم يكن يحمل من العلامات أو الملامح ما يدل على أصله، فوق هذا لا دين له ويرطن بلغة لم تألفها القرية من قبل. لكن أهم ما يميزه هو بياض لون بشرته وعيونه الخضر. وهذا ما حدا بمفتاح الخزنة أن يخاطبه بـــ "جانك"[٥٤] وهى اللفظة التى يخاطب بها الذين يعملون بالعسكرية من الأجانب خاصة الانجليز أو الاتراك وجملة القول كان ضو البيت أو ظهوره على (ود حامد) غريباً فى شكله وفى لسانه، و لم يكن مسلماً بل كان بلا دين. لكن برغم هذه الغرابة يجد ضو البيت طريقه لمجتمع القرية وسرعان ما يصبح واحداً من أهلها ويعطى اسمـــاً وتقـــام له جميع طقوس الطهور فى يوم واحد ويدخل الإسلام ويصاهر أهل القرية بزواجه من فاطمة بت جبر الدار [٥٥].

وإذا كـــانت القرية قد أعطت للغريب وجوداً ومعنى لحياته فهو كذلك لم يبخل عليها فقد عمل بلا كلل فى زراعة الأرض، التى وهبتها له القرية، وكان دؤوباً فى الزراعة و لم يكـــف بـــزراعة المحاصـــيل التى عرفتها القرية ولكنه أضاف زراعة محاصيل جديدة كالتنباك الذى أحضـــر بذرته معه وكان يسميه الاكسير [٥٦] وقد وصف عبد الخـــالق ود حمد بركة ضو البيت وأفضاله على القرية بقوله: " خير الدنيا انهمر عليه [ضو البيت] كأنه يقول لشئ كن فيكون. كان يزرع محاصيل الشتاء فى الصيف ومحاصيل الصيف فى الشتاء ، ويعمل على مدار الايام لا يكل ولا يفتر. جلب شتى النخل أشكال وألوان من ديـــار المحس لحـــد بلاد الرباطاب. وعلم الأرض تنبت التنباك. وعلمنا زراعـــة البرتقال والموز" [٥٧].

نلحظ أن الغريب أفاد مجتمع القرية بالحكمة التى جلبها معه من موطنه الأصلى أياً

كـان هذا الوطن وهذه الفائدة لم تقتصر على الزراعة بل تعدتها إلى مجالات أخرى، فقد كـان ضـو البيت يسافر إلى حدود مصر ويأتي بأشياء لم تعرفها ود حامد من قبل مثل (الثياب والعطور وألوان من المآكل والمشارب)(٥٩) إضافة لهذا فإنه طور أسلوب البناء في القـرية. فقـد درج أهل القرية، قبل ضو البيت على استخدام الطين في البناء ولكن بعد حضـوره عرفت القرية استعمال الطوب (٥٩). ويمكن تلخيص المجالات التي أثراها معرفة ضو البيت لأهل (ود حامد) في الزراعة والبناء وأسلوب الأكل والشرب إضافة لاستخدام أنـواع جديدة من الثياب والعطور. وهكذا جنت القرية فائدة جمة من معـرفة وحكمة ضـو البيت بوجه خاص في الزراعة التي هي عماد الحياة في ود حامد وفي مجالات أخرى تتصل برفاهية المجتمع. وينهي ضو البيت متى مصطفى سعيد بالاختفاء المفاجئ، ففي يوم مشهود من أيام القرية اختفى ضو البيت في جوف النهر. ومات موتاً جليلاً ظل خالداً في ذاكـرة القـرية. ويحكي عبد الخالق أنه شاهد ضو البيت يخطو نحو الموت بشجاعة وإقدام "كأنه وطّن نفسه على الموت"(٦٠). كما يقول عبد الخالق اختفى ضو البيت من عـالم القرية وترك لها الكثير وأهم ما تركه مجالس المعرفة والحكمة إبنه عيسى الذي ولدته أمـه فاطمة بت جبر الدار بعد موت أبيه بشهور ثلاثة. وعيسى هذا سيكون له شأن في تاريخ القرية وسيقف فيما بعد بـ بندر شاه. وسيكون لعيسى سلطة روحية طاغية على مجـتمع القرية، ويهمنا هنا أن عيسى برغم كونه إبناً لغريب ضو البيت لكنه يسود قومه وتدور حول شخصيته العديد من الأساطير والحكايات التي ينسجها خيال القرية.

وفي قصـة وصـول عيسى لزعامة ود حامد نلمس أصداء العديد من روايات أسـطورة الغريب الحكيم. في أسطورة المكي على من جبال النوبة(٦١) يصل المكي على إلى قيادة قبيلته بالرغم من أنه أبن الغريب (أملي) كما تحكي الأسطورة (٦٢). ويحكي عن هـو ابن مودو ابن أملي وأملي هو الغريب الذي يفد إلى جماعة الميري ويصاهرهم. وهكذا

خرج الفكى من صلب الغريب [٦٣].

نخلص إلى أن رواية **ضو البيت** تحمل أغلب موتيفات الغريب الحكيم ويمكن تلخيص هذه الموتيفات فيما يلى:

١- يجيء ضو البيت الغريب من مكان مجهول.

٢- يعثر أهل القرية على الغريب جريحاً وجائعاً.

٣- يحمل الغريب ملامح تختلف كثيراً عن أهل القرية.

٤- يكسب الغريب ثقة وود أهل القرية ويصاهرهم.

٥- يحدث الغريب آثاراً بعيدة المدى فى مجتمع القرية .

وكمــا ذكرنا من قبل فإن رواية **ضو البيت** أكثر كتابات الطيب صالح اقتراناً من الأسطورة، لكن الطيب صالح يبتعد عن الأسطورة فى أمر جوهرى، فعادة ما يأتى الغريب للمجتمع الذى يفد إليه بالاسلام، لكن الطيب صالح يقلب هذا الأمـــر ففى الرواية يجيء **ضو البيت** لقرية (ود حامد) بلا دين،حسبما يروى هو عن نفسه، لكن القرية تدخله فى الاسلام وتقيم له جميع طقوس العبور كما ذكرنا.

ولمــا كــانت أسطورة الحكيم الغريب واحدة من أهم الاجناس الفولكلورية التى يعتمد عليها الطيب صالح بشكل أساسى فى أغلب إبداعه، فإن تقويم أسلوبه بتوظيف هذه الأسطورة يستحق ان يفرد له جزء خاص. وذلك بالرغم من أننا سنفرد الباب الأخير من الدراسة لتقويم اسلوب توظيف الطيب صالح للجنس الفولكلورى بشكل عام.

أوضــحنا أن الطيب صالح ظل يقترب من الاسطورة تدريجياً منذ أعماله المبكرة كمــا فى قصة **دومة ودحامد** وأن ملامح الاسطورة بدأت تتضح شيئاً فشيئاً فى الأعمال التالية وبالتحديد فى **عرس الزين**، و**موسم الهجرة للشمال** حتى أصبحت واضحة تماماً فى

ضـــو الـــبيت. وفى أغلب الحالات كانت شخصية الغريب هي الشخصية المحورية في العمل الفني.

ففـــي قصة **دومة ود حامد** تدور القصة حول الدومة والتي أصبحت بمثابة رمز روحـــي لكرامات الولي ود حامد وفي **عرس الزين** تلعب كرامات الحنين دوراً كبيراً في البناء الفني للرواية، والعرس نفسه هو تحقيق نبوءة أطلقها هذا الولي الصالح

وفي **موسم الهجرة إلى الشمال** تشكل علاقة الغريب مصطفى سعيد بواحد من أبناء القـــرية، وهو الراوي، المحور الذي تدور حوله الرواية ولا شك أن كليهما أهم شخصيتين في الرواية، وقد تضاربت الآراء حول أيهما البطل الحقيقي للرواية [64] ومهما يكـــن من أمر فإن مصطفى سعيد دوراً هاماً في بناء الرواية ويظل حضوره قوياً حتى بعد موته أو اختفاءه المفاجئ. أما ضو البيت فهو بلا شك الشخصية المحورية في الرواية لذا أخذ الجزء الأول من **بندر شاه** اسمه عنواناً للرواية.

نلاحـــظ أن القـــرية التي قامت حيث كان الولي "ود حامد" يتعبد ظلت تأوي الغـــرباء الذين عادة ما يأتون من أمكنة مجهولة مثل مصطفى سعيد أو يلفظهم النيل مثل ضو البيت وظلت تحمل ذلك النداء الغامض الذي يجد صداه في داخل من يراها أول مرة. الـــولي (ود حامد) هتف به هاتف ليفرش مصلاته في الماء وكان أن وقفت به المصلاة في موقع القرية كما ذكرنا. مصطفى سعيد قال إن ثمة هاجس قد هتف في داخله حين رأى القرية أول مرة بأنها هي المكان كما ذكرنا من قبل.

ونلاحـــظ هنا أن النهر أو الماء هو الوسيلة التي يصل بها الغرباء إلى (ود حامد) فـــالولي ود حامد ومصطفى سعيد وضو البيت جميعهم وصلوا للقرية بواسطة النيل ولا شك أن النهر يلعب دوراً هاماً في أدب الطيب صالح ويرجع هذا لأن النهر هو أصل الحياة

ومصـــدرها في أقليم شمال السودان حيث يفترض أن تقع "ود حامد" التي عينها الطيب صـــالح. وبقدر ما كان النهر وسيلة تربط الغريب بود حامد كان كذلك هو الوسيلة التي بواسطتها يختفي الغريب عن (ود حامد) كما حدث لمصطفى سعيد وضو البيت. وتجدر الإشـــارة إلى أن أي منهما لم تظهر جثته مما يوحي بأن الاختفاء موت رمزي قد يوحي بالعودة إلى الأصل أو شيئاً من هذا القبيل (٦٥).

وبرغم اختفاء الغريب الحكيم، مهما كان أسلوبه فإن الغريب عادة ما يترك أثراً خلده من بعده وغالباً ما يكـــون هذا الأثر ذا أصداء بعيدة تظـــل باقية على امتداد العالم الروائي الطيب صـــالح. فالولي "ود حامد" ترك أثراً قوياً هو الدومة التي أصبحت بعد موته مزاراً للقوة الروحية التي تعتمد عليها القرية وتدافع عنها، والدومة في نهاية الأمر جزء من وجدان الناس (٦٦) أما الحنين فقد ظل الناس يذكرون نبوءاته التي تحققت حيث أسموا العام الذي فيه عم القرية الخير "عام الحنين".

أمـــا مصـــطفى ســـعيد فقد ترك آثاراً واضحة في اقتصاد القرية وترك أثراً على شخصـــية حســـنة التي أصبحت بعد زواجـــها منه شخصاً آخر غير تلك التي عرفتها القرية كما ذكرنا.

مـــن كل ما تقدم نخلص إلى أن شخصية ضو البيت حملت أغلب ملامح الغريب الحكيم. فقد كان ظهوره مفاجئاً لأهل (ود حامد) إذ وجد جريحاً قبالة الشاطئ، وشيئاً فشـــيئاً صـــار واحداً من هؤلاء القوم وساهم في تغيير مجتمع القرية التي فاض عليها خيراً عميماً من خبرته وحكمته. ويصاهر أهل القرية وسرعان ما يختفي بشكل غامض تاركاً ابنه الوحيد عيسى في بطن أمه.

شخصـــية ضو البيت إذن هي أكثر شخصيات الطيب صالح اقتراباً من أسطورة الغريب الحكيم، أما الحنين وود حامد ومصطفى سعيد فيحملون بعض أصداء الأسطورة

محسب فالحنين وبولى ودحامد لا يرتبطان بمجتمع القرية لا بالمصاهرة ولا بالمعرفة، وكل ماشدهما إلى المجتمع ذلك الرباط الروحى المتمثل فى الإيمان العميق بهما وبكراماتهما كذلك لا يؤثر هذان الشيخان الصالحان فى المجتمع بشكل مباشر عن طريق الكرامة، وذلك يعنى أن المعرفة والحكمة تتجلى فى الكرامات التى تحدث بعد موتهما خاصة ود حامد. أما مصطفى سعيد فقد كان غريباً عن مجتمع القرية ولكن غربته لا تماثل غربة ضو البيت، فالأول سودانى لحماً ودماً ولاتتعدى غربته غياب رابطة الدم المباشر بأهل ود حامد، لكن ضو البيت يجئ من مكان مجهول حيث يقذفه النيل يوم وجدته القرية كان بمثابة ميلاد جديد فقد ترك خلف ظهره كل مايربطه بالماضى، وهو الآن طفل كبير بلا اسم ولا دين وكما تتبنى القرية أطفالها الجدد تتبنى الغريب وتعطيه الاسم وتقيم له مراسم العبور وتلقنه الشهادة إيذاناً بدخوله الإسلام وبزوجه إحدى فتياتها لكن الغريب بقدر ما جاء بلا اسم وبلا دين جاء حاملاً لقدر هائل من المعرفة والحكمة وجاء أيضاً حاملاً خبرة المجتمع الذى قدم منه.

ونلاحظ أن معرفة شخصية الغريب كما جسدها شخصيتا الحنين وود حامد لم تتجاوز البعد الروحى ومسار إيمان أهل القرية بالشيخين وكراماتهما. أما مصطفى سعيد وضو البيت فقد أفادا مجتمع الغربة بشكل مادى فى مجالات مثل التجارة بالنسبة لمصطفى سعيد والزراعة والمعمار بالنسبة لضو البيت كما ذكرنا.

لم كانت الأسطورة نفسها جنس فولكلورى يقوم على السرد. وما كانت تضم فى داخلها العديد من الأجناس الفولكلورية الأخرى كالشعر والمثل والحكاية الشعبية فإن توظيفها فى إطار الرواية المكتوبة يقتضى من الكاتب إدخال العديد من هذه الأجناس الفولكلورية فى صلب روايته. وهذا هو عين مافعله الطيب صالح فى توظيفه لأسطورة الحكيم حيث أورد العديد من الروايات التى تشكل فى نهاية الأمر الأسطورة وكل رواية

هى حكاية على حدة. ففى قصة **دومة ود حامد** نجد الراوى يورد الحكايات المتعددة التى تختزنها ذاكرة القرية حول غريب بنى ود حامد. ويبدأ الراوى سرد هذه الحكايات بقوله "حدثنى أبى نقلاً عن جدى قال..."(٦٧) وبأسلوب العنعنة يمضى الراوى سارداً العديد من الحكايات. ويرى أن كل رواية تتفرع عن روايات أخرى. والراوى نفسه يسمى هذه الحكايات قصصاً حيث يخاطب سامعه قائلاً "اجلس إلى أهل البلدة واستمع إليهم يقصون أحلامهم"(٦٨) وفى إشارة أخرى يقول "وتسمع امرأة من أهل القرية تحكى صاحبتها"(٦٩) وهكذا فالراوى يورد روايات شتى لعدة رواة من أهل القرية. كذلك فى **موسم الهجرة إلى الشمال** يجمع الراوى شتات حكاية الغريب مصطفى سعيد من العديد من المصادر، ونجد مصطفى سعيد يقول للراوى "إنها قصة طويلة لكننى لن أقول لك شيئاً"(٧٠). وتجدر الإشارة إلى أن القصة التى سردها مصطفى سعيد هى نقطة الارتكاز فى النص الروائى بأسره.

أما فى **بندر شاه** فنجد كل التفاصيل التى تتعلق بالغريب الحكيم ترد بأسلوب مختلف عن السياق العام للرواية. ويمكن القول أن هناك روايتان تتواريان هما رواية الغريب الحكيم، التى يرويها عدة رواة والرواية التى تحكيها محيميد الراوى الأساسى الذى عادةً ما ينسحب ليترك الفرصة لرواة شهود عيان أو ناقلين عن شهود عيان. فها هو مختار ود حسب الرسول يسرد الروايات ويحكى مجئ الغريب الحكيم وظهوره أول مرة فى القرية. ويقدم الراوى الأساسى مختار بقوله: "قال حسب الرسول فيما روى ابنه مختار"(٧١) وتحتل رواية مختار حيزاً كبيراً يبدأ بصفحة واحد بعد المئة وينتهى بصفحة واحد وعشرين بعد المئة.

وتبدأ بعد ذلك رواية أحداث العرس الجديد الذى شهدته ود حامد ألا وهو عرس صو ابيت لفاطمة بت جبر الدار، وهذه الرواية تجئ على لسان الراوية الأساسى

وتنتهي رواية العرس لتبدأ حكاية نهاية ضو البيت واختفاءه من عالم القرية ويرويها حمد ود عبد الخالق ويقدم لها الراوي الأساسي. قائلاً: "قال عبد الخالق ود حمد كما يروى ابنه ود حليمة بعد ذلك بأعوام وأعوام"(٧٢). ونفس الشيء ينطبق على الروايات التي تناول سيرة عيسى الابن الوحيد لضو البيت فيروى حمد مثلاً المناسبة التي لقب فيها عيسى هذا بـ "بندر شاه"(٧٣). وكذلك تناول العديد من الرواة سرد قصص بندر شاه مع أبناءه وحفيده مريود وتتسم هذه الروايات على رواية أساسية هي رواية الرجال الثلاثة (٧٤). فنجد روايات حمد ود حليمة ومختار ود حسب الرسول، والرواية الثانية على درجة من الأهمية تحتوي على وصف لشهود عيان. حيث أن الرواة الثلاثة هم أنداد لبندر شاه وقد عاشوا حادث تمرد أبنائه وانقلابهم عليه. وتختلف هذه الرواية عن الروايات الأخرى لاشتمالها على عبارات إعجاب وتقدير. فهاهو مختار ود حسب الرسول يقول عن بندرشاه أنه "كان عملاقاً دائماً. كان من طينة أخرى" (٧٥) وكما هو واضح فإن الطيب صالح حرص على إيراد شتى الروايات التي تصور بندر شاه مع ما في هذه الروايات من تناقض بيّن، ولا شك أن هذا التناقض مرده إلى كون الأسطورة تعيش في الذاكرة الجماعية وينافسها حين عن حين ويفعل الزمن فعله في محتوى هذه الاسطورة. ولعل أهم رواية حول بندر شاه هي رواية إبراهيم ود طه فهي من العديد من الروايات التي يوردها الراوي بحده يشير بطرف خفي إلى تفضيله هذه الرواية دون الروايات الأخرى. فهو يصف إبراهيم ود طه بأنه "راوية ثقة في ود حامد."(٧٦) وصفة الثقة هذه لم يسبغها الكاتب على أي من الرواة عدا إبراهيم ود طه. ولعل أهم ما في هذه الرواية نسبه (ضو البيت) إلى الخضار. وتجدر الإشارة إلى أن الانتساب إلى الخضار بصفة عامة والبيت النبوي الشريف واحدة من أهم موتيفات أسطورة الحكيم الغريب، على النحو الذي وصفناه من قبل. على كل يمكن القول ان رواية ابراهيم ود طه تعكس الرغبة الكامنة لدى مجتمع

(ود حامد) بالانتماء لمصدر الاسلام فى الحجاز، ولعل هذه الرغبة تفسر حيوية الأسطورة وبقاءها فى الذاكرة الجماعية. ولاشك أن الطيب صالح قد وفق فى اكتشاف هذا الملمح الهام من ملامح الأسطورة إضافة إلى وعيه بكون الأسطورة أداء فولكلوريا تكتسب وجوده ويتجدد طالما كان يلبى حاجة أساسية فى المجتمع.

خلاصة القول أن الطيب صالح خلق من نص تراثى وهو الأسطورة رواية معاصرة وأن بندر شاه تجربتها قراءة محدثة لأسطورة العربى الحكيم. ولاشك أن بعث الاسطورة وإعادة صياغتها حية فيه براعة أجادها الطيب صالح لإسقاط رؤيته بواقع بعينه هو واقع (ود حامد)، لكن الطيب صالح نصر هذا المجتمع كنموذج للمجتمع الإنسانى فى كل زمان ومكان. فالطيب صالح يومئ بطرف خفى للفساد الذى لحق بالإنسان من جراء السلطة كما حدث لبندر شاه الذى تمرد عليه أحفاده وقصوا عليه وعلى جبروته، حسبما تروى العديد من روايات أهل القرية. ربما كانت هذه الروايات محض خيال صنعه هؤلاء الرواة البسطاء. والمهم فى الأمر أن بندر شاه رديف للسلطة والجبروت. وقد عبرت عديد من الشخصيات فى الرواية على إدانة جبروته. فهاهو سعيد عشا البايتات تحكى أن الحنين جاءه فى النوم يأمره بالذهاب لقصر بندر شاه الذى يصفه الحنين بـ"واحد من سلاطين الدنيا الرابعة. زمان زمان كان موجود" (٧) وبالطبع لا نحتاج لقول أن رؤية سعيد هى مجرد إسقاط وأن الحنين يقول ما يرغب فيه سعيد ألا وهو الاستخفاف من قتل بندر شاه، وكذلك ذكر الراوى كيف شاهد بندر شاه يعذب أحفاده الذين كانوا يرسفون فى الأغلال بينما بندر شاه يحتسى الشراب (٨) وجملة القول أن شهوة السلطة أفسدت بندر شاه وألبت عليه أولاده الذين انقلبوا عليه فيما بعد وأطاحوا به وامتدت أثر هذا الأمر فشملت مجتمع ود حامد، وقد حدثت أشياء عدة تدل على عمق هذه الآثار، مثلاً الكاشف ود رحمة قرر فجأة أن يهجر البلد (...) والإمام رفض أن يصلى بالناس

وقال أنهم جميعاً ملعونون لا ينفع فيهم صلاة ولا وعظ". [٧٩] وهكذا لم تعد (ود حامد) الآمنة الهادئة كما كانت فقد قلب مجئ الغريب الحكيم الأشياء فيها رأساً على عقب.

إن إسطورة بندر شاه بكل دلالاتها لا تحكى قصة مجتمع (ود حامد) فحسب ولكنها قد تنطبق على أى مجتمع إنسانى تغلب فيه شهوة السلطة على الحاكم ، وتجدر الإشارة هنا إلى ماذكره الطيب صالح حول صحة روايته بانتصار شعب إيران على شاه إيران حيث يقول: "إن بندر شاه سياسية وتنبؤية ، وبندر شاه اسم لشخصية أسطورية على الرغم من أن الرواية كتبت قبل سنين أربع لكن يبدو كأنى أكتب على إيران الآن[١٩٧٩]. [٨٠]

هوامش الفصل الثالث

(١) انظر مثلاً سيد حامد حريز: العلاقات العربية الأفريقية في الحكايات الشعبية السودانية، **الثقافة السودانية**، العدد الأول، نوفمبر (١٩٧٦) ١-٢١ وانظر أيضاً يوسف فضل حسن: **مقدمة في تاريخ الممالك الإسلامية في السودان الشرقي** ١٤٥٠-١٨٢٠ (الخرطوم، الدار السودانية ١٩٧٢)

وانظر كذلك :

Rex O F ahey, *State and Society in Darfur,* (London C Hurst and Company . (١٩٨٠)

(٢) يوسف فضل حسن (١٩٧٢)؛ **مرجع سابق**، ص ٢٧.

(٣) **نفسه** ، ص ٢٧.

(٤) انظر مثلاً الفحل الفكي الطاهر: **تاريخ أصول العرب بالسودان** (الخرطوم، دار المطابع العربي، (د. ت)

وانظر أيضاً عبد الله علي إبراهيم: **هذا جامع نسب الجعليين** (الخرطوم، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، ١٩٨١).

انظر أيضا :

Robert O voll; History of the Khatmiah Tarigah in the Sudan Ph D Thesis, Havard University 1959.

انظر كذلك محمد أدروب أوهاج: **من تاريخ البجا** الكتاب الأول (الخرطوم، دار جامعة الخرطوم للنشر، (١٩٨٦) انظر خاصة ص (١٤) وما بعدها.

(٥) سيد حامد حريز (١٩٧٦)؛ **مرجع سابق**، ص (١١).

(٦) **نفسه**، ص (١١).

(٧) **نفسه**، ص (١١).

(٨) **نفسه**، ص (١٠-١٦).

(٩) انظر مثلاً، ر. هـ. هريسي: **مختارات من الأدب الأفريقي**، (القاهرة الهيئة المصرية العامة

للتأليف والنشر، ١٩٧١ انظر خاصة ص ١٣٥ وما بعدها.

(١٠) انظر:

Sayyid H. Hurtez, " The Regen (sic) of the Wise Stranger" An Index of Cultural Unity in *The Central Bilad al Sudan* ". In Morimichi Tomikawa (ed.) Sudan Saleh Studies II Today Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa,١٩٨٦

(١١) **نفسه**، ص (٢).

(١٢) سيد حامد حريز ، (١٩٧٦) **مرجع سابق**، ص (١٢).

(١٣) انظر أحمد عبد الرحيم نصر، السيرة الشعبية: رصد ودراسة لبعض جوانب السيرة الهلالية في السودان" ورقة قدمت لمؤتمر السيرة الشعبية، جامعة القاهرة بالتعاون مع مركز دراسات الشرق الأوسط ،القاهرة، يناير ١٩٨٧.

(١٤) **نفسه**، ص (٧).

(١٥) **نفسه**، ص (٧).

(١٦) **نفسه**، ص (٨).

(١٧) **نفسه**، ص (٨).

(١٨) انظر عبد الرحمن الخانجي، **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (٧).

(١٩) **نفسه**، ص (٧).

(٢٠) **نفسه**، ص (١١).

(٢١) **نفسه**، ص (٧).

(٢٢) انظر رجاء نعمة، **موسم الهجرة إلى الشمال**. دراسة في التحليل النفسي للأدب أطروحة دكتوراه اختصاص في اللغة العربية وآدابها بيروت، جامعة القديس يوسف، ١٩٨٤.

(٢٣) **نفسه**، ص (٢١٠).

(٢٤) **نفسه**، ص (٢١٠).

(٢٥) **نفسه**، ص (٣١٢).

(٢٦) انظر يوسف نور عوض ، **الطيب صالح في منظور النقد البنيوي**، جدة، مكتبة العلم، ١٩٨٣.

انظر خاصة صفحات (١٨٣- ١٩٥).

(٢٧) **نفسه** ، ص (١٩٥).

(٢٨) **نفسه**، ص (١٩٤).

(٢٩) **نفسه**، ص (١٨٢).

(٣٠) انظر: **دومة ود حامد** ، ص (٤٦).

(٣١) **نفسه**، ص (٤٦)

(٣٢) **نفسه**، ص (٤٦).

(٣٣) **نفسه**، ص (٤٦).

(٣٤) محمد ابراهيم أبو سليم: **تاريخ الخرطوم** (الخرطوم: دار الإرشاد، ١٩٧١، ص (٥)

(٣٥) عرس الزين، انظر خاصة ، ص (٣٥).

(٣٦) **نفسه** ، ص (٦٧).

(٣٧) **نفسه** ، ص (٦٥).

(٣٨) **نفسه** ، ص (٨١).

(٣٩) صفة الغربة هي أول ما يعرف ويروى عن مصطفى سعيد ، ودليل حين سأل الراوي أباه عن حقيقة مصطفى سعيد . يقول الأب " مصطفى ليس من أهل البلد ولكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام . " انظر موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٣٠).

(٤٠) يقول مصطفى سعيد. " كنت طول حياتي أتوق للاستقرار في هذا ... من أقصى (شمال السودان) لا أعلم الأسباب. وركبت الباخرة وأنا لا أعلم وجهتي ولما رست في هذا البلد (ود حامد) أعجبتني هيئته وهجس هاجس في قلبي هذا هو المكان " انظر موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٣٦).

(٤١) **نفسه**، ص (١٠٤ – ١٠٥).

(٤٢) **نفسه** ، ص (١٠١).

(٤٣) **نفسه** ، انظر ، ص (١١٩) وما بعدها.

(٤٤) **نفسه** ، ص (١٠٤) انظر في هذا الصدد دراسة جيدة ... كتبها ...

انظر . Evelyn -- Accad : " Sexual Politics of Migration to the North, " in
Mona Amyuni Op. Cit. pp 55 – 65

(٤٥) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (١٠٤).

(٤٦) **نفسه**، ص (١١٩).

(٤٧) **نفسه**، ص (١١٩).

(٤٨) **نفسه**، ص (٦٤).

(٤٩) **نفسه**، ص (٧٩).

(٥٠) **نفسه**، ص (٧٨).

(٥١) يصف الطيب صالح على لسان مصطفى سعيد روايات استغراق مصطفى سعيد في هذا حكاية مغامرات [illegible] وذلك [illegible] رجل إنجليزي، يقول مصطفى سعيد ( ) [illegible] كله فيها [القمعة] انظر **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (٤٤)

(٥٢) **ضو البيت** ص (١٠٨).

(٥٣) **نفسه**، ص (١٠٨)

(٥٤) **نفسه**، انظر ص (١٣٣)، وما بعدها.

(٥٥) **ضو البيت** ،(١٣٤)

(٥٦) **نفسه**، ص (١١٦).

(٥٧) **نفسه**، ص (١٣٤)

(٥٨) **نفسه**، ص (١٣٤).

(٥٩) **نفسه**، ص (١٣٤)

(٦٠) **نفسه**، ص (١٣٢).

(٦١) انظر عوض [illegible] **مقاومة جبال النوبة للحكم الثنائي حركتا الفكي على (١٩١٥) والسلطان عجبنا (١٩١٧)**، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات الإفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم – معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، أبريل (١٩١٧)، **بطل الجبال الفكي علي ود المي**، بكتبه أحمد شيخ [illegible] سلسلة مكتبة الابتدائية الخرطوم، وزارة التربية والتعليم العالي.

.(١٩٧٠

(٦٢) **عواطف طه عبد السيد، مرجع سابق** انظر خاصة ص (٤٠) وما بعدها.

(٦٣) **نفسه**، ص (٤٢).

(٦٤) انظر:

Ali Abdalla Abbas, "The Father of Lies: The Role of Mustafa Sa'eed as Second Self in Season On Migration to the North, In Mona Amyuni (1985) *Op. Cit. Pp.* 27 –38

(٦٥) يقول مختار عجوبة عن حتف مصطفى سعيد "حقق مصطفى سعيد حتفه بإرادته لموت الذي طالما بحث عنه، وبثقافته وشهاداته غرق في النيل، وذاب ليواجه مصير هذه الثقافة التي أصبحت جزء (هكذا) منه وتخلصت كل ذرة من مائه" مختار عجوبة (١٩٧٢)، **مرجع سابق**، ص (٢٠٤).

(٦٦) انظر : **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (١٢٠)، وما بعدها.

(٦٧) **دومة ود حامد**، ص (٤٦).

(٦٨) **نفسه**، ص (٢٩)

(٦٩) **نفسه**، ص (٣٩)

(٧٠) **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (٤٣).

(٧١) **ضو البيت**، ص (١٠١).

(٧٢) **نفسه**، ص (١٣٢).

(٧٣) **نفسه**، ص (٣٤)، تجدر الإشارة إلى أن ثمة خطأ يتكرر في بعض طبعات **ضو البيت** وهو ذكر اسم عيسى بدلاً عن حمد الذي بدأ الرواية ويواصلها وليس عيسى لأن القصة تدور على لسان حمد الذي يذكر منها قوله "وكان مختار كل ما يلتقي (...) يقول لي ياود حليمة" انظر **ضو البيت** ص (٢٥).

(٧٤) **نفسه**، انظر ص (٧٢)، وما بعدها.

(٧٥) **نفسه**، ص (٧٦).

(٧٦) **مريود**، ص (٥٥)

(٧٧) ضو البيت، ص (٦٥)

(٧٨) نفسه، انظر ص (٤٩).

(٧٩) نفسه، ص (٧٥).

(٨٠) Nadia Hijab "Meet the Maker of Arab Mythology", *Middle East* June, (1979), P.68.

الفصل الرابع

تقويم توظيف الجنس الفولكلوري
في إبداع الطيب صالح

مقدمة :

حاولنا فيما سبق تحديد الجنس الفولكلوري في إبداع الطيب صالح، ودرس أسلوب توظيفه لهذا الجنس، وعالجنا محاولات توظيف الجنس في سياق الإبداع الروائي. تبقى أمامنا الآن دراسة القيمة الجمالية لهذا التوظيف ومعرفة إلى أي مدى أثرى هذا الابداع.

لابد من الإشارة لملمح هام في هذا التوظيف وهو الطريقة التي يستخدم بها الطيب صالح العنصر الفولكلوري في الإشارة لبعض الأجناس الفولكلورية كالشعر والكرامة والمثل، فإن هذا لا يعني وضوح هذه الأجناس في سياق النص الإبداعي حيث أن العنصر الذي اعتمد عليه الطيب صالح كثيراً وهو الأسطورة يصعب اكتشافه ووضع الإصبع عليه. فالطيب صالح على عكس العديد من معاصريه من كتاب الرواية والقصة لا يعطي القارئ مفاتيح يرشده لترجمة أو قراءة الإبداع وفق منظور خاص. فثمة روائي مثلاً يستخدم العنصر الفولكلوري بوضوح بدون مواربة كنجيب محفوظ مثلاً في روايته **ليالي ألف ليلة وليلة** (1) يعطي بعض المفاتيح والإيحاءات لقراءة محددة، فالعنوان يقود القارئ إلى النص التراثي المعروف **ألف ليلة وليلة**، ناهيك عن شخصيات الرواية المأخوذة جميعها من هذا النص مثل شهرزاد وقهرمانة وعبد الله البري وعبد الله البحري (2). وكاتب آخر مثل جمال الغيطاني يلجأ لمعارضة التراث لخلق نص جديد كما في معارضته لنص تراثي هو

بدائـــع الزهور لابن إياس [٣] أما الطيب صالح فهو عادة ما يدمج العنصر الفولكلوري في سياق إبداعه أو يعيد صياغته بشكل جديد كما أوضحنا وفي كلتا الحالتين فهو يستخدم العنصر الفولكلوري ببراعة تامة. يجدر بنا قبل الخوض في هذا التقويم الإشارة لبعض المعالم المهمة والجوهرية في عالم الطيب صالح الروائي.

من أهم هذه المعالم الوحدة الفكرية والفنية التي يتميز بها هذا العالم، فالعديد من الأدلة توضـــح هذا الأمر، ومن أوضح هذه الأدلة ارتباط الروايات والقصص بعضها البعض في قـــالب فـــي واحـــد هو ما يمكن تسميته بالرواية الكبيرة. وهذه الرواية الكبيرة تتشكل أساساً من القصص القصيرة **حفنة تمر** [٤]، **نخلة على الجدول**، **دومة ود حامد** و**عرس الزين** إضافة إلى روايتي **موسم الهجرة إلى الشمال** و **بندر شاه** [٥] وجميع هذه الأعمال صدرت على التوالي وقد عالجت هذه الرواية الكبيرة المجتمع التخييلي الذي صنعه الطيب صـــالح في القـــرية الوهمية "ود حامد"، في هذه الرواية الكبيرة حرص الطيب صالح على الحفـــاظ على تسلسل تاريخ القرية وتاريخ سكانها. ويمكن الاستدلال على وحدة الرواية الكبيرة بالوحدة التي نجدها في المكان والأحداث والشخصيات.

وحـــدة المكان تتمثل في قرية "ود حامد" وهي المكان الثابت في الرواية الكبيرة والقـــرية كانت أصلاً مكاناً مهجوراً حضر إليه الولي ود حامد أول مرة فاراً بدينه، كما ذكرنا، ومنذ البداية كان المكان يحمل قوة عاصمة وآسرة، وكأنما أخذ المكـــان من الولي ود حامد شيئاً من طاقته الروحية. وبالطبع لم يكن بد من إطلاق اسم الولي الصالح على المكان تبركاً بكراماته.

وتجـــدر الإشارة إلى أن إطلاق اسم الولي على المكان تقليد شائع في أواسط السودان وتوجد العديد من الأمكنة التي تحمل أسماء الشيوخ والأولياء الذين ارتبطوا بها بشكل أو بآخر. والخرطوم نفسها كما ذكرنا لم تكن سوى خلاءاً مهجوراً قدم إليه أحد أولياء الله

وأوقـــد فيه ناراً لقراءة القرآن، وكذلك نجد في أقصى شمال البلاد قرية عكاشة التي تحكي عـــنها الـــروايات كرامة قدوم الولي عكاشة إلى المكان الذي تقوم عليه القرية حالياً [6]. ويلاحـــظ هنا أن النهر الوسيلة التي تعبر بها الولي إلى حيث يقيم ويأخذ المكان اسمه فيما بعد. ونفس الشيء حدث مع ود حامد الذي فرش مصلاته في النهر ووصلت به إلى حيث قـامت (ود حامد) كما ذكرنا. وهكذا يمكن القول أن الطيب صالح في تسجيله لتاريخ قريته الوهمية يقترب كثيراً من وقائع وتواريخ المدن والقرى السودانية. ومنـــذ بروز قرية (ود حـــامد) إلى عالم الوجود ظلت تجذب الناس إليها خاصة الغرباء، وها هو مصطفى ســـعيد في **موسم الهجرة إلى الشمال** يتحدث عن الهاجس الذي هتف في داخـــله حين رأى القرية أول مـــرة [7]. أما ضـــو البيت في رواية **ضـــو البيت** فإن النهر يقذفه قبالة ود حامد حيث يتنشله حسب الرسول ليصير فيما بعد واحداً من أهل القرية [8]. وهاهو عبد الحفيظ في **ضو البيت** يتحدث عن محيميد الذي طالت غيبته عن ود حامد قائلاً "محنه (محيميد) وين، محنه هنا. إن طال الزمن أو قصر ياهو دا محله" [9].

ويلاحـــظ أن العـــودة إلى ود حامد بعد غياب طويل عنها، سمة عامة في إبداع الطيب صالح. ونجد أن اثنين من أهم كتاباته تبدأ بالعودة بعد اغتراب وهذه الأعمال هي **موسم الهجرة إلى الشمال** و**بندر شاه** بجزأيها. يقول الراوي في مستهل **موسم الهجرة إلى الشمال** " عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة سبعة أعوام على وجه التحديد [10]. أمـــا في **ضو البيت** فنجد محجوب يخاطب الراوي قائلاً " غيبتك طالت من البلد " [11]. ونفس الشيء نجده في **مريود** التي تبدأ بمونولوج داخلي يحـــاول فيه محيميد إحياء علاقته بـــود حامد ويلخص حنينه الفاجع إليها بقوله: " عصارة الحياة كلها في ود حامد" [12]. وفي جميـــع هذه الحالات نجد محاولات القادم من الغربة ليتأقلم مع المكان أي (ود حامد) الـــتي تظل باقية ودائمة بكل رموزها وتفاصيل شخصيتها كالنهر والدومة. وهذا لم يكن

من الغريب أن تكون هذه الرموز هي أول من بثها الراوي في مريود شوقه بعد غياب اشتاق فيه إلى (ود حامد) [13].

نخلص إلى أن المكان هو الأمر الثابت في كتابات الطيب صالح [14] ويمكن القول أن المكان هو الشخصية المحورية في الرواية الكبيرة. فعلاقات الشخوص علاقة جغرافية و ليست علاقة دم، فالمكان ربط الولي ود حامد بأهل القرية، وهو الذي ربطهم بمصطفى سعيد وبضو البيت. وللمكان حضور خاص وطاغ في هذه الرواية، هو بؤرة النص ومركز الفعل [15]. وقد انتبه النقد لأهمية المكان عند الطيب صالح، فنجد رجاء نعمة تتوقف عند ما تسميه بالنبوة السحرية الهائلة لقرية ود حامد وتقول عنها أنها " أشبه ما تكون بالكون في ولادتها ونشأتها " [16].

ولعل قرية (ود حامد) تذكرنا بمقاطعة " اليوكناباتاوفا " الوهمية التي خلقها الروائي المعروف وليام فوكنر وعالج عالمها في أكثر من رواية له [17]، وقد ظلت هذه المقاطعة الوهمية بالنسبة لفوكنر " أكثر من مكان عرفه وأنس له وأصبح في طوعه أدبياً " [18]، كذلك كانت (ود حامد) للطيب صالح حيث مثلت بعالمها السحري والغامض هذه الأشياء مجتمعة.

ثمة أشياء يظل الطيب صالح يذكرها مراراً من حين لآخر طوال الرواية. ومن أهمها علاقة الراوي محيميد بجده الذي يشير له منذ الوهلة الأولى بالجد وليس باسمه. وربما يقصد الطيب صالح التركيز على كون الجد مؤسسة قائمة بذاتها أهم ما يميزها وضعها في نسق القرابة، حيث تأتي بعده مؤسسة الأب وكلاهما يعبر عن السلطة خاصة في مجتمع مثل مجتمع (ود حامد) الذي تقوم أعمدته على الأسرة الممتدة. وما يهمنا أن نمسح علاقة الراوي بالجد من الملامح المهمة على امتداد الرواية الكبيرة من أن هذه العلاقة تؤثر تأثيراً واضحاً على مسار حياة الراوي ففي قصة حفنة تمر نرى الراوي طفلاً يؤثره الجد على

سائر أحفاده، ويسهب الراوي في وصف علاقته الحميمة بالجد(٢٠). ويمكن القول أن هذه القصة تمثل البذور والإرهاصات لعلاقة بين الجد والراوي التي تتطور مع تطور البناء الدرامي للرواية الكبيرة. في **موسم الهجرة إلى الشمال** نرى هذه العلاقة وقد صارت أكثر قوة ومتانة، والراوي بعد أن صار رجلاً أصبح ما يزال إعجابه بالجد قوياً وصادقاً. و**موسم الهجرة إلى الشمال** تفرد حيزاً كبيراً تصور فيه شخصية الجد في إطار علاقته بأنداده ورصفائه مثل ود الريس وبكري وبت مجذوب(٢١). وفي سياق هذا يوصف يعبر الراوي عن نظرته للجد ويراه مثل "شجيرات السيال التي تقهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة"(٢١). وفي **ضو البيت** يعيد الراوي للأذهان ما حدث من قبل بين الجد وبين مسعود حول حصاد النخل، ويقول "وقد كان حصاد النخل كما ورد في ست نخلة وتمه بالجمال والحمير، وما كان من أمري مع جدي"(٢٢). والإشارة هنا للأمر ذكر في قصة **حفنة تمر**. ولكن هذه العلاقة الحميمة تفتر وتضعف في **مريود** بعد أن الجد يقف حائلاً دون زواج الراوي من مريم التي عشقها، وهذا الرفض بداية لانفصام العلاقة بين الجد والراوي وبداية لتأثيرات هائلة على حياة الراوي فيما بعد(٢٣).

نلاحظ أيضاً بعض الأحداث التي تكون أقرب للألغاز في جزء من الرواية الكبيرة، لكن القارئ يجد حلاً لها في جزء لاحق. مثلاً قصة الغريب الذي ظل يظهر ويختفي في ذلك الفجر حين اجتمع أهل القرية في المسجد. وذلك في رواية **ضو البيت** الراوي حكى ما حدث ذلك الفجر ويقول "وفي الركن الأيسر من النافذة كان ثمة رجل لحضوره أثر لم يستطع أن نميزه [محجوب] سأل عنه عبد الحفيظ فقال أنه لا يعرفه"(٢٤). ومحيميد أيضاً رأى الرجل الغريب ولكنه لم يتبين ملامحه(٢٥). أما سعيد عشا البايتات فيقول إن الرجل الغريب اختفى ولا خبر ولا أثر "وهكذا ظل الرجل الغريب .. لغزاً لأهل (ود حامد) ولغزاً على السواء لكن الطاهر ود الرواسي حل اللغز قائلاً إنه هو

ذلـــك الشخص، ونجد هذا في آخر جزء من الرواية الكبيرة. في القصة القصيرة **الرجل القبرصـــي** فالـــراوي بعد سنوات طويلة من ذلك الحادث يسأل الطاهر عن غيابه عن المسجد ذلك الفجر المشهود في تاريخ القرية ويفاجئه الطاهر ود الروسي قائلاً أنه لم يكن غائباً بل كان واقفاً عند الشباك (٢٧).

إن أســطورة الغــريب الحكيم هي بلا شك الحدث المركزي في الرواية الكبيرة. وهـــي النواة الأساســية التي خرجت منها الرواية، وما فتئ الطيب صالح يعيد صياغة الأسطورة في كل مرة بشكل مغاير. ويمكن القول أن هذه الأسطورة هي النغمة الأساسية في ســـيمفونية الرواية الكبيرة. وقد بدأت هذه النغمة خافتة وضعيفة في الأعمال المبكرة لـــلطيب صالح. ففي القصة القصيرة **دومة ود حامد** يظهر الغريب لأول مرة وفي القصة القصـــيرة الطويـــلة **عرس الزين** نجد (ود حامد) وقد كبرت وأصبحت تضم العديد من الأســر والأفخاذ والبطون. وتعقدت العلاقات الاجتماعية ويظهر غريب آخر هو الحنين الذي يشده رباط خفي إلى عالم (ود حامد).

في **موســـم الهجرة إلى الشمال** تجذب (ود حامد) بقوتها العاصمة غريباً من طراز آخـــر هـــو مصطفى سعيد. فالغريب هذه المرة ليس هارباً بدينه ولكنه هارب من تاريخه وذكـــرياته وباحثاً عن عالم يعطيه معنى لوجوده. فإذا كان الولي ' ود حامد ' قد هرب بدينـــه فإن مصطفى سعيد هرب بشروره وآثامه. ربما ليتطهر في قرية (ود حامد). يجئ مصـــطفى سعيد من (لندن) قلب الحضارة المادية (٢٨)، وبقدر ما تعطي القرية لمصطفى سعيد من أمان وطمأنينة كذلك أعطاها مصطفى سعيد من علمه ومعرفته.

أمـــا في **ضو البيت** فنحن مع غريب من طراز آخر بلا اسم ولا تاريخ ولا دين ولا يعـــرف أحد من أي مكان جاء. بل ويكون من الصعب معرفة موطنه وهو بلا شك لا يمـــت لأهل (ود حامد) بصلة. ويحمل صفات جسدية تختلف جملة وتفصيلا عن الملامح

الـــنمطية لأهل (ود حامـــد) كما ذكـــرنا. وهذا الغريب ســرعان ما يندغم في مجتمع (ود حامد). ومثل (مصطفى سعيد) يعطي (ضو البيت) لقرية الكثير من عرقه وكدحه ويحدث لقرية تغيير هائل بفضل هذا الجهد. ولكن ضو البيت سرعان ما يختفي في النهر كما هو الأمر مع مصطفى سعيد.

يهمـــنا فـــيما سبق الدور الذي يلعبه الغريب في عالم (ود حامد) ولا شك أن ثلاثتهم الولي (ود حامد) و (مصطفى سعيد) و (ضو البيت) يجسدون شخصية الغريب الحكيم. ويمكن اعتبار ضو البيت وسيطاً بين ود حامد ومصطفى سعيد. فالولي ود حامد يعبر عن الطاقة الروحية التي تتجلى في كراماته بينما يعبر مصطفى سعيد عن الطاقة المادية، لكـــن ضـــو البيت يجمع بين الطاقة المادية والطاقة الروحية ، فهو يكتسب سطوة روحية اســبغها عليه أهل القـــرية. وقد نعمت القـــرية من خير الطـــاقة الروحية لود حامد، ونعمت أيضاً من الطاقة المادية مصطفى سعيد، لكن مصطفى سعيد ودون أن يقصد غرس بـــذور العنف في مجتمع القرية وذلك بتأثيره على شخصية "حسنة " فالقرية عرفت القتل بفعل العنصر النسائي، كما يحدث في قتل "حسنة " لود الريس وانتحارها بعد ذلك. وكل هـــذا يـــرهص إلى تفكك سيصيب مجتمع القرية فيما بعد. لكن القرية كانت قادرة على التماســك بعض الشيء فقد تم دفن الموتى دون بكاء والنساء اللائي هزهن الفاجعة أمرن بعـــدم البكاء [٢٩]. وهكذا يبدأ المجتمع في التفكك والتحلل في ضو البيت فالعنف الذي غرس بدوره مصطفى سعيد في موسم الهجرة والذي نلمسه في تمرد "حسنة" ضد العرف والـــتقاليد. هذا العنف ازداد ضراوةً وأخذ طابعاً آخر في ضو البيت، والركائز التي يقوم عـــليها المجتمع بدأت تهتز الواحدة تلو الأخرى. فها هو جيل الشباب يتمرد على الآباء، ومحجـــوب وجماعـــته ما عادوا أصحاب الأمر والنهي كما كانوا أصحاب الحل والعقد

وكانوا الرجال الذين تتفاهم في كل أمر جليل يحل بالبلد. كل عرس هم القائمون عليه، مأتم هم الذين يرتبونه وينظمونه "[٣٠].

لكن الأمر اختلف كثيراً في ضو البيت فالطريفي وجماعته أخذوا السلطة من محجوب وجماعته [٣١] ومحجوب لم يعد ذلك الشخص المهاب بل أصبح "حبا كسيت" كما يقول ود الرواسي [٣٢]. لقد تمرد أولاد المدارس وجيل الشباب ضد سلطة الآباء التقليدية [٣٣]. وإذا كان هذا التمرد قد أخذ شكلاً أكثر سلمية تجسد في الهزيمة المعنوية جيل الآباء، إلا أن ثمة تمرد آخر يأخذ شكلاً أكثر عنفاً وضراوة. وهو تمرد أبناء بندر شاه ضده ذلك لأن الأب أثر حفيده مريود عليهم، كما تقول إحدى الروايات في القرية [٣٤] إن هذا التمرد له دوافعه ومبرراته حيث أن أغلب أهل القرية يعرفون مدى القهر الذي مارسه بندر شاه ضد أبنائه [٣٥]. وهذا العنف له آثار بعيدة المدى في مجتمع القرية فقد هزت الكثير من المسلمات وانقلب ناموس القرية رأساً على عقب وحدثت أمور لم يألفها أهل القرية من قبل. "الكاشف ود رحمة الله رغم تقدمه في السن قرر فجأة أن يهجر البلد. رفض الإمام الصلاة بالناس (...) ثار من لا يثور وشاجر من لا يشاجر" [٣٦]. ولم تعد (ود حامد) هي (ود حامد) وكل هذا بسبب الغريب مصطفى سعيد ومن بعده ضو البيت. وقد اختلفت أشكال العنف ولكنها جميعاً تعبر عن التمرد والرفض. "حسنة" تمردت ضد العرف برفضها الزواج من ود الريس، وأدى رفضها هذا إلى مقتلها هي وود الريس. ولا شك أنها كانت مؤهلة بقدر ما لهذا الدور الناجح وذلك بحكم شخصيتها القوية الآسرة؛ ونلمس بعضاً من هذا في سلوكها وهي زوجة لمصطفى سعيد وسلوكها بعد وفاته [٣٧] كما ذكرنا.

أما الطريفي ورفقاؤه من جيل الشباب فقد تمردوا على سلطة الأب وهددوا بهذا التمرد واحداً من أعمدة مجتمع القرية، ولم تعد مؤهلات السلطة مثل السن أو الخبرة ترفع

الشخص إلى قمة السلطة. ولعل الطيب صالح يومئ هنا إلى خطر أمر وافد هو الديمقراطية على مسلمات وقوانين المجتمع. ولعله يقول أن المعرفة الوافدة على القرية وهي المعرفة نفسها التي اكتسبها الصريفي ورصفاؤه بالمدارس والتعليم النظامي أضحت تشكل خطراً على مجتمع القرية.

نخلص من كل ما تقدم إلى أن للغريب دوراً حاسماً في تماسك أو تفكك مجتمع ود حامد فالولي الصالح ود حامد والحنين عملا بشكل غير مباشر عبر كراماتهما التي تواصلت بعد موتهما على وئام القرية وترابط مجتمعها. أما مصطفى سعيد وضو البيت فقد كان لهما آثار واضحة في تفكك هذا المجتمع. ويمكن القول أن الغريب المتشبع بروح الدين له أثر إيجابي على العكس تماماً من ذلك الغريب الذي لا صلة قوية له بالدين مثل مصطفى سعيد وضو البيت إلى حد ما. ونلحظ هنا ثمة إشارة للطيب صالح حول الدور الإيجابي للقيم الروحية عامة والدين بوجه خاص في المجتمع الذي حاول معالجته روائياً. الراوي في فصله **دومة ود حامد** يتحدث عن أهمية القيم الموروثة مؤكداً أنها يمكن أن تستمر دون أن تصادم القيم الوافدة، وذلك في قوله " الأمر الذي فات على هؤلاء الناس جميعاً أن المكان يتسع لكل هذه الأشياء. يتسع للدومة و الضريح ومكنة الماء ومحطة الباخرة " (٣٨).

على أية حال إن الطيب صالح يصوغ الرواية الكبيرة من ركام هائل من الحس الفولكلوري. يدخل فيه السيرة الدينية والبديهة والكرامة وغير ذلك. ولا شك أن هذا الركام ما زال ماثلاً في وجدان إنسان شمال السودان وبوجه خاص في مناطق جماعة الشايقية والجماعات العرقية المتاخمة لهم، حيث البيئة التي يعالجها الكاتب. ونلاحظ أنه خلق أسطورته الخاصة معتمداً بشكل جوهري على الحس الفولكلوري ذي الظلال الدينية الذي يصنع قوة روحية على الأفراد خاصة الأولياء والشيوخ.

في واقع الأمر لم يبتعد الطيب صالح في أسطورته هذه عن الحقائق والشواهد التاريخية، وذلك بحسبان أن أسطورته الخاصة منتزعة أصلاً من الثقافة الشعبية التي تتكئ بدورها على حقائق تاريخية. فالعرب الحكم في الكثير من أجزاء السودان وفي شماله خاصة إنتاج فولكلوري وصياغة شعبية لوقائع تاريخية تتعلق بانتشار الإسلام في السودان. ففي شمال السودان مثلاً تؤكد الوقائع التاريخية قدوم محمد عثمان الكبير زعيم الختمية من الحجاز وهناك ثمة شواهد تؤكد انتسابه للبيت الشريف [٣٩]. يتحدث هولت HOLT مثلاً عن قدوم آل الميرغني لسودان من مكة والطائف منذ منتصف القرن الثامن عشر[٤٠] وفي جانب آخر يشير مكي شبيكة إلى دخول الميرغني الكبير منطقة سنار في عام اثنين وثلاثين ومائتين وألف من الهجرة بعد مروره بدنقلا وكردفان [٤١]. أما فول VOLL فيذهب إلى انتقال مركز ثقل الطريقة الختمية من الحجاز إلى السودان في القرن التاسع عشر [٤٢]. كذلك تحدثت العديد من المصادر عن كرامات الميرغني بأنه " كان من أهل الأحوال الصادقة والبركة الظاهرة والمكاشفات الخارقة " [٤٣]. ويورد فول إحدى كرامات الحسن[٤٤].

يهمنا من كل ما سبق اتفاق هذه الكتابات حول أمور ثلاثة في تاريخ الختمية هي قدوم الميرغني الكبير من الحجاز، ونسبته إلى البيت النبوي، وانتشار الطريقة الختمية في السودان بفضل صفات مؤسسها كالقدرة على صنع الكرامات.

كان من الطبيعي أن يختزن الذهن الشعبي هذه الوقائع التاريخية ويعيد صياغتها في العديد من الأجناس الفولكلورية كالمدائح والكرامات والبديهة والأغاني الشعبية خاصة أغاني النساء، فهناك ديوان ضخم من الأماديح التي كتبت في أسرة آل الميرغني وزعمائه[٤٥]. فالمادح الخليفة الترابي يمدح محمد عثمان الميرغني بقصيدة طويلة جاء فيها:

يارب أرض عن الختم الذي ظهرا

بين الأماجد والسادات والأمرا

سلالة من رسول الله عترته

بالله تالله حقا ليس فيه مرا

وفي جانب المديحة تمده نساء الشايقية " راجل مساوي " (٤٦). ويقصدن السيد علي الميرغني الذي ولد في قرية مساوي مركز مروي وهو الميرغني الكبير، وكذلك يستغيث رجال الشايقية بالسيد الحسن في أغاني العمل قائلين :

يا سيد الحسن يا ود عثمان إن شاء الله عاد بعد الحرارق ابني حيشان

أسوي السبيل أب جر واسوي الخلوة عقبان (٤٧).

نخلص إلى أن العقل الشعبي راكم تراثاً ضخماً حول سيرة (آل الميرغني) وصور هذه الأسرة كما يروق له لكن دون الابتعاد كثيراً عن الشواهد التاريخية (٤٨). تجدر الاشارة إلى أن الطريق كان ممهداً أمام هذا العقل الشعبي لربط الزعامة الدينية بالنسب النبوي على عكس ما حدث في بعض الحالات حيث ليست ثمة رابطة أصلاً بين أسرة الولي أو الشيخ والبيت النبوي، ولكن برغم هذا لا تعوز التقاليد الشفاهية الوسائل والحيل لوصول لهذا النسب. حدث هذا في حالات عديدة منها مثلاً ما حدث من تحوير لنسب محمد بن سرور الذي اعتنق المذهب القادري (٤٩). ونفس الشئ حدث حول نسب وأصل الكيرا في دار فور (٥٠).

على كل إن المبدع الشعبي قادر على انتخاب ما يروق له من وقائع التاريخ وأحداثه ليعيد صياغتها في قالب فولكلوري. وقد لا يكترث المبدع الشعبي أو جمهوره لمصداقية الحس الفولكلوري، ولكنهم جميعاً يهتمون أساساً بالدور الذي يلعبه الحس بالنسبة لهم، وهذا الدور غالباً ما يتعلق بركائز المجتمع مثل تاريخه وارتباطه بالبيئة من حوله

معتقداته. ويلاحظ في الحس الفولكلوري الذي يتناول المعتقد الديني استخدام العديد من الوظائف في بعضها البعض أهمها تأكيد وترسيخ عراقة الولي أو الشيخ، وفي ذات الوقت تأكيد وترسيخ قدرته مع القوة الخارقة كالحالق عز وجل الأمر الذي يتجسد في إمكانية الشيخ أو الولي في صنع الكرامات [51].

ولا جدال أن دور الحس الفولكلوري في المجتمع الذي يستدعيه يؤثر كثيراً في محتوى هذا الحس، ولما كان المجتمع الذي نحن بصدده يتوق إلى تعميق القيم الروحية ويستند الانتماء للبيت الهاشمي، لم يكن من الغريب أن يختزن في ذاكرته كل هذا الإرث الضخم حول سيرة آل الميرغني على النحو الذي ذكرناه. فهذا الإرث يشكل متنفساً لأحلام وتطلعات جماعات الشايقية الذين يحرصون على النسب لبيت الهاشمي وهكذا، فالميرغني تتصل بطريق والجماعة كلها تتصل بطريق آخر هو العباس عم النبي (ص) [52]. يهمنا فيما سبق الإرث الشعبي لآل الميرغني والشايقية الذي يعكس عمق النفوذ الديني وسطوته. وقد وظف الطيب صالح مفردات هذا الإرث في روايته الكبيرة التي تفرقت تفاصيلها ووقائعها مما راكمه الوجدان الشعبي كما سنوضح.

ظلت سطوة آل الميرغني الروحية في أقاليم شمال السودان محل اهتمام المبدعين من مختلف المجالات خاصة كتاب القصة والمسرح. فقد توقف رهط منهم أمام التاريخ الخاص لآل الميرغني وما كان من أمر مصاهرتهم للجماعات السودانية خاصة الشايقية أمام اتساع نفوذ آل الميرغني الذي انعكس في شكل روحي طاغ، فالكاتب عبد الله علي إبراهيم أعد مسرحية تتكئ على هذا النفوذ [53]، دون أن يشير صراحة إلى أنه يعني آل الميرغني [54]. في هذه المسرحية يعالج عبد الله علي إبراهيم الصراع الدرامي في شمال السودان حيث نشأ وترعرع، والمسرحية تتحدث عن سيطرة آل حامدوش على مجتمع القرية وإمساكهم بزمام الأمور في كل صغيرة وكبيرة [55]. تماماً كما يفعل سيد ساه في رواية ضو البيت. ومثل

بندر شاه بدأ حامدوك أملاكه في البلد بقطعة أرض صغيرة وهبها له أهل القرية (٥٦).

أما الطيب صالح فقد وظف العديد من الملامح الجسدية والمعنوية التي أسبغها الوجدان الشعبي على الميرغني ليخلق منها شخصية ضو البيت الروائية. فمثل الميرغني كان ضو البيت أبيض اللون أحمر العينين. وبالجملة كان ضو البيت يختلف عن أفراد المجتمع الذي وفد إليه (٥٧).

كذلك تتفق أسطورة الطيب صالح مع واقعة تاريخية هي قدوم زعيم السودان كما ذكرنا. وبعض التقاليد تنسب أصول أسرته إلى خراسان ويقترب الطيب صالح من هذا التقليد ويذكر خراسان على وجه التحديد وذلك حين أجاب ضو البيت أول من خرج من البحر حين سأله مختار ود حسب الرسول عن موطنه. فقال ضو البيت "فوقار. الهوار، خراسان. أذربيجان، سمرقند. طشقند، ولا أدري من مكان بعيد" (٥٨).

ويقترب الطيب صالح بعض الشيء من اسم الميرغني حيث يقول ضو البيت حين سئل عن اسمه: "لا بد كان عندي اسم همول. هدور شاه، خان، ميرزا، ميراهان ولا أعلم" (٥٩).

تجدر الإشارة إلى أن أسماء المواقع التي يذكرها ضو البيت لا تبعد عن إقليم فارس بل جميعها تقع في هذا الإقليم. نجد أيضاً أن جميع الأعلام التي ذكرها هي نفسها أصلاً لأسماء ملوك وزعماء هذه المواقع.

ربما كانت الإشارات التي ذكرناها عابرة وهامشية بيد أن الأمر الجوهري هو الأثر الروحي العميق لقدوم آل الميرغني إلى أقاليم شمال السودان حيث استقروا وصاهروا سكان هذه الأقاليم وأصبحوا من السكان الأصليين. نفس الشيء فعله ضو البيت الذي صاهر أهل ود حامد بزواجه من فاطمة بت جبر الدار. ومصاهرة الوافد للمجتمع الذي يقدم إليه موتيفة معروفة ومتفشية في أسطورة الوافد العربي كما ذكرنا.

إن الطيب صالح لا يبني أسطورة في فراغ ولكنه يشيدها في هيكل أسطورة أو أساطير مستمدة من البيئة الشعبية التي يعالج مجتمعها في كتاباته، وهو يحافظ على نقاء هذا التراث ومن روح هذا التراث ومن أشتات الأنماط الفولكلورية المتناثرة هنا وهناك يشيد أسطورته الخاصة. وقد انتبه العديد من الكتاب للعلاقة الوطيدة التي تربط روايات الطيب صالح خاصة بندر شاه بالتراث السوداني بكل خصائصه، فمثلاً يشير ناجي نجيب إلى طرح الطيب صالح لقضايا شاملة لها شروطها التاريخية والبيئية والنفسية. ويصطنع لهذا الغرض شخوصاً فنية محورية [٦٠].

وتشير خالدة سعيد أيضاً لهذا الأمر إشارة عابرة حيث كتبت تقول عن بندر شاه مشبهة إلى طموح الطيب صالح لبناء " أسطورة جديدة يستوحي مناخها لا خطوالها من الأجواء الطقوسية والصوفية في السودان " [٦١]. أما الحاجي فيذهب إلى أن الطيب صالح استخدم العقلية الصوفية بسلطانها الروحي ووضعها فنياً بما يثري رواياته ويجعلها تتنفس أنفاس البيئة التي تنقل عنها " [٦٢].

وعلى الرغم مما في الإشارات السابقة لهؤلاء الكتاب من عمومية واختصار إلا أنها تمسست العلاقة بين إبداع الطيب صالح وبين تراث البيئة التي يعالجها. ومن السهل جداً للباحث المدقق اكتشاف العلاقة بين هذا الإبداع وبين مرحلة هامة في تاريخ السودان المعاصر ألا وهي فترة انتشار الإسلام وقيام ممالك وسلطنات إسلامية كدولة الفونج، أي فترة قدوم محمد عثمان " الكبير " إلى السودان. ولا جدال أن الطريقة الختمية كان لها ولا يزال، أثر روحي عميق في المجتمع السوداني خاصة في الشمال والشرق كما ذكرنا.

ولا يعني هذا أن روايات الطيب صالح واقعية تسجيلية بحيث أنها تسجل المشهد بقدر ما يعني أن هذه الروايات تعالج هذا الواقع الغني والمدهش في رؤية معاصرة بحيث يحطم الطيب صالح الأسطورة القديمة ليعيد تشكيل أسطورة معاصرة.

تجدر الإشارة إلى أن الطيب صالح لا يكتفي بمعالجة الأسطورة روائياً ولكنه يحرص على الإشارة لاهتمامه بها صراحة في حواراته وأحاديثه الصحافية وغيرها، وهو عادة ما يربط بين المكان، أي قرية (ود حامد) الوهمية، وبين طموحه لخلق الأسطورة، فهو يعتقد بأن ثمة اتساق بين شخصية هذا المكان وبين الأسطورة وعادة ما يشير لتأثيرات هذا المكان على إبداعه فيقول مثلاً " برغم كل شئ إن أساس عملي يقع في ما أنا عليه، سوداني مسلم عربي ولد في زمان ومكان محددين وترعرعت (هكذا) في قرية سودانية كبيرة في شمال السودان "[٦٣]. وفي مجال آخر يتحدث الطيب صالح عن شخصيته بتفصيل أكثر قائلاً: " استمددت كثيراً من خصوصيات المنطقة التي نشأت فيها في شمال السودان، وهي منطقة اجتمعت فيها مؤثرات الحضارة الفرعونية القديمة بالمؤثرات العربية. وخصوصاً تأثير أناس يقال لهم المداحون "[٦٤]. ولا شك أن الطيب صالح على وعي تام بأن ذات الخصائص التي تحملها (ود حامد) هي خصائص الوطن الكبير أي السودان، لذا نظر لهذه القرية بوصفها اختزالاً أو تجسيداً للوطن، ونلمس هذا الفهم في حديث الطيب صالح يقول فيه : " المكان هو السودان. في **عرس الزين** كان المجتمع يحل مشاكله سلمياً، وكان مجتمعاً قائماً على التناسق والتوائم "[٦٥]. إضافة لهذا فهو يعتقد أن تراث هذا المكان يقود إلى الواقع الأسطوري، وأن ذهنية المجتمع في شمال السودان تقبل الغيبيات والتي تتناقض مع المنطق العقلاني الذي يرفضه صراحة[٦٦]. وفي جانب آخر يؤكد اختياره لمنطق الغيبيات في قوله 'منذ **عرس الزين** ومنذ **دومة ود حامد** اعتقد أنني اختطت طريقاً مختلفاً عن طريق الكتاب العرب، هو طريق المدح الروحي السوداني، أن أقبل بأن تحدث المعجزات كما حدثت في **عرس الزين**"[٦٧]. " وهذا هو المناخ الموجود عندنا في السودان"[٦٨]. ولا شك أن قول الطيب صالح هذا ينطوي على قدر كبير من المصداقية، وذلك بحسبان أن تصالح القيم الروحية مع القيم المادية جنباً إلى جنب

في المجتمع الذي عالجه روائياً حتى واقعاً معقداً [٦٩]، وفي كثير من الأحايين تسود القيم الروحية كما هو الأمر في هذا العالم الروائي. وهذا الواقع ليس خاصاً بالسودان بل هو واقع العالم الثالث بأسره، لذا لم يكن من الغريب أن نجد واحداً بين أبرز روائيي العالم الثالث وهو جارسيا ماركيث García Marquith يفعل نفس الشيء وهو رفض منطق الرواية الغربية العقلاني. وقد عبر ماركيث عن هذا الأمر بقوله" كنت أبحث أيضاً في مائة عام من العزلة عن العالم الذي يكون فيه كل شيء ممكناً. عالم البساط الطائر والبشر الذين يصعدون في السماء روحاً وجسداً" [٧٠]. وقد أشار الطيب صالح إلى اتفاقه مع (ماركيز) حول هذا الأمر وذكر أنه فعل ما فعله ماركيز من تحطيم لقواعد الكتابة العقلانية [٧١].

يهمنا فيما سبق نجاح الطيب صالح في خلق أسطورته الذاتية بالاعتماد على الأسطورة أو الأساطير الموجودة فعلاً في ثقافة مجتمع شمال السودان. وبالطبع لا يعني هذا أن الرواية الكبيرة تعالج واقعاً محلياً فحسب ولكن هذه الرواية شأنها شأن كل عمل خلاق تتيح الفرصة لعديد من القراءات، ويمكن القول أن الطيب صالح خرج بمضمون محلي إلى آفاق الإنسانية الرحبة باعتبار أن هذه الرواية الكبيرة تجسد أزمة كل مجتمع إنساني يتخلى عن موروثاته لأجل قيم وافدة مستحدثة [٧٢]. ونتفق هنا مع ما ذكره الناقد رجاء النقاش الذي يقول: " إن الطيب صالح قد نسج روايته بندر شاه من قماش سوداني عربي، ومن هذا القماش المحلي القومي استطاع الطيب صالح أن يكتب أدباً إنسانياً " [٧٣].

ومن كل ما تقدم نخلص إلى أن الرواية الكبيرة استحضار لتاريخ السودان المعاصر يصطنع فيه الطيب صالح لغة التراث وأدواته. وبقدر ما يقترب من هذا التراث إلا أنه سرعان ما يبتعد عنه. وقد أوضحنا هذا في توظيفه لأسطورة الغريب الحكيم، ونفس الشيء يفعله مع الحقائق التاريخية التي يستخدمها دون حرص من جانبه على تسلسلها أو

مصداقيتها ولكنه أحرص ما يكون على وعي شخوص الرواية بهذه الحقائق. ولا شك أن الطيب صالح قد وفق في صياغة العنصر التراثي في قالب روائي معاصر. هذا بلا شك إنجاز روائي يتمتع بالعديد من ملامح الحداثة. وما كان لهذه الحداثة أن تتم لولا رجوع الطيب صالح لتراثه المحلي و التراث العالمي على السواء. كما سنوضح في الجزء التالي الذي سنحاول فيه إثبات أن ملامح الحداثة التي يتمتع بها إبداع الطيب صالح جاءت نتاجاً لاستلهامه لأساليب الرواية المكتوبة وأساليب الحس الفولكلوري جنباً إلى جنب، وهذا يوجب إثبات القيمة الجمالية لتوظيف الطيب صالح للحس الفولكلوري.

درج نقاد ودارسو إبداع الطيب صالح في كثير من الأحيان على التركيز على آثار الرواية المكتوبة على هذا الإبداع وفي ذات الوقت يهملون أهمية الحس الفولكلوري [٧٤]. فمثلاً نجد الخانجي يركز على تأثيرات الرواية الغربية ويشير لأثر الروائيين مثل كونراد وفوكنر [٧٥]. ويعقد مقارنة بين أسلوب استخدام الطيب صالح للرمز وأسلوب الشاعر الانجليزي المعروف ت. س. اليوت T S.Eliot

وكذلك ركز النقاد كثيراً على تأثيرات جوزيف كونراد على الطيب صالح [٧٦] الأمر الذي أقر به الطيب صالح نفسه وأشار إليه في أكثر من مرة [٧٧]. لكن هذا لا ينفي الدور المهم للتراث عامة والحس الفولكلوري بوجه خاص.

من ملامح الحداثة عند الطيب صالح التي نلمس فيها أصداء التراث الشعبي أسلوب السرد الدائري. ذكرنا من قبل أن الرواية الكبيرة عند الطيب صالح هي تسجيل لتاريخ القرية الوهمية (ود حامد). وقد لا حظنا أن الطيب صالح يحرص على تسجيل هذا التاريخ ليس كما عاشه أهل القرية بل كما يجري في لاوعيهم. ويهمنا الآن الأسلوب الذي يسجل به الطيب صالح هذا التاريخ. خاصة أسلوب السرد الذي يعتمد على عدد من الرواة مما يؤدي إلى خلق عدة زوايا للرؤية، ويؤدي بالتالي لتقطيع السرد وهذا بدوره يخلق

تداخل الزمان والمكان. وقد اصطلح النقـــاد على تسمية هذا السرد بالسرد الدائري (٧٨).
ولا شك أن هذا السرد يختلف كثيراً عن أسلوب السرد التقليدي الذي نجده في الروايات التي تقوم على المعمار الأرسطي، حيث يمضي الزمان فيها بشكل تعاقبي Diachronic إذ يبدأ الحدث بالتمهيد ثم العقدة فالنهاية (٧٩). لكن الزمن في السرد الدائري كما نجده عند الطيـــب صالح في الرواية الكبيرة لا يمضي بهذا الشكل- أي في خط مستقيم- ولكن في شـــكل دائـــري ويصبح سيمفونياً تتداخل فيه أجزاء الحدث في بعضها بعض، ويتشابك الماضـــي والحاضـــر والمستـــقبل في ضفيرة محكمة بحيث لا يعرف القارئ إلى أين تحمله الأحـــداث (٨٠)، وعمــوماً يعتمد الراوي على أسلوب التداعي ويروي الحدث كمـــا يجري في الذاكرة التي لا تعمل بالمنطق العقلاني ولا تخضع تيار الوعي فيها لقوانين الزمان والمكان (٨١). لذا يمكن القول أن الرواية الكبيرة عند الطيب صالح محكية من وجهة نظر سامعيها.

في القصة القصيرة **دومة ود حامد** يبدأ سرد تاريخ (ود حامد). وفي هذا السرد نجد المحاولات المبكرة لاستخدام السرد الدائري، فالراوي يحكي لسامعه حاضر القرية وواقعها المعـــاش وسرعان ما يعرج للماضي البعيد. حيث كانت (ود حامد) خلاءً مهجوراً قبل مجئ الولي ويسرد سيرة الولي بعد ظهوره والكرامات التي تحدث له في حياته وبعد موته. ومرة أخرى يعود الراوي لحاضر القرية والصراع الذي يفجره أهل القرية برفضهم بعض قـــرارات الحكومة. ونلاحظ على هذا السرد أن الراوي لا يلتزم بتوالي الأحداث أي الزمن الـــتعاقبي ولكنه يسرد الحاضر في توتره بين الماضي والمستقبل. والقصة تبدأ براوٍ أساسي يخـــاطب شخصاً ما قائلاً له: " يا بني " وهذا الشخص لا دور له سوى الإصغاء للراوي الذي يحرص على سَرد تاريخ القرية ويحتاج فقط إلى حافز أو دافع لمواصلة السرد. حاضر القـــرية هـــو الحكاية الجوهرية التي تدخل في جوفها العديد من الحكايات الأخرى التي

يسردها الراوي وينسبها إلى رواة آخرين.

ومــا أن يظهر أحد هؤلاء الرواة حتى ينسحب الراوي الرئيسي. ويستعمل الراوي الجديد ضمير المتكلم مثل امرأة التي تحكي حدثاً حصلت له لصاحبتها [٨٢]. ورواية امرأة أخــرى تحكي إحدى كرامات ود حامد [٨٣]، والراوي الأساسي على وعي تام لحكايته الجوهرية ولدوره كراوية لذا نجده يقدم الروايات الفرعيــة بعبارات مثل قوله" هي أقص عليك ما في قصة ود حامــد [٨٤] أو قــوله " أحــد الغــرباء روى لنا (..)" [٨٥] فهــو يستخدم مفردات لها علاقات استدلال من مادة قص ومفردات مثل حكي وروي وهي جميعها تؤكد إمساك الراوي للخيط الرئيسي للقصة.

في **موسم الهجرة إلى الشمال** نلمس توظيف السرد الدائري بشكل أكثر وضوحاً، فالــرواية تبدأ وقد عاد الراوي بعد غيبة طويلة إلى (ود حامد)، ويفاجئ بوجود شخص غــريب فيها هو مصطفى سعيد الأمر الذي يثير فضول الراوي. وسرعان ما تنتقل زاوية الرؤية إلى وجهة نظر مصطفى سعيد الذي يواصل السرد ويعود بنا إلى طفولته في ضواحي الخــرطوم ثم بدايات تعلمه وسفره إلى القاهرة أولا ثم إلى لندن. يقطع الراوي الأساسي السرد ويحكي حادثة اختفاء مصطفى سعيد الغامض، ويواصل دأبه على جمع أشتات سيرة مصطفى سعيد بالرجوع إلى مذكراته والسماع إلى إفادات أصدقائه ومعارفه، في أثناء هذا الســرد يعود الراوي ليحكي الحاضر الذي تعيشه أهل القرية. وهكذا تمضي الرواية على مســتويين رئيسيين من الزمن هما حياة الراوي في الرواية بلا اسم Anonymous ولا يهــتم الطيــب صالح بإيراد تفاصيل أساسية حول هذه الشخصية وكما نعيش أحداث الــرواية من خلال وعي هذا الراوي. ولا شك أن استخدام الطيب صالح لأساليب عدة للسرد في هذه الرواية واحد من إنجازاته ومن ملامح الحداثة في إبداعه، وقد توقف بعض النــقاد والباحثين حول هذا الاستخدام. مثلا رجاء نعمة اهتمت بهذا الأمر وأشارت إلى

وجود مستويات عدة للسرد في رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** [٨٦]. والناقدة مي أميوني توقفت عند أسلوب السرد في **بندر شاه** وذهبت إلى أن الزمان والمكان في هذه الرواية يحتويان على الأزمنة والأمكنة [٨٧]، وتعتقد أنه من الصعوبة بمكان تشخيص الأحداث الجوهرية فيها وتعزو ذلك إلى كون هذه الأحداث لا تمضي على نمط السرد التعاقبي [٨٨]. كذلك لاحظ الناقد عبد الرحمن الخانجي أسلوب السرد المتعدد في **ضو البيت** [٨٩]، ووصف تداخل الأزمنة بعضها ببعض بالفوضى ويعرف هذه الفوضى بأنها تداخل في الزمان والمكان ينبع من الداخل [٩٠].

وتجدر الإشارة إلى وعي الطيب صالح باستدارة الزمن في رواياته، فهو يشير إلى هذا الأمر في قوله " والحياة تكرر نفسها في القرية فتتخذ نسقاً واحداً رغم تعاقب الأجيال. وحتى أسماء الشخصيات تعبر عن هذا التعاقب والتكرار (. ...) أحفاد تتقمص شخصيات أجداد وما هو في ذمة التاريخ ما زال حياً وموجوداً " [٩١]

رواية **ضو البيت** تقدم نموذجاً آخر لنماذج السرد التاريخي. فهي تبدأ بعودة الراوي إلى القرية بعد غياب طويل ومنذ رجوعه ظل يسترجع ماضي القرية وذلك بحرصه على سماع إفادات أهل القرية. وفي ذات الوقت يواصل الراوي سرد الحياة اليومية بتفاصيلها الصغيرة في عالم القرية. ولكن الأمر الجوهري الذي يركز عليه الراوي هو سيرة بندر شاه الغريب منذ ظهوره وحتى اختفائه الغامض، ومرة أخرى نجد السرد يتراوح بين الماضي البعيد والحاضر. ففي منتصف الرواية نشهد اختلاف أهل القرية حول شخصية بندر شاه وحول علاقته بأبنائه وحفيده [٩٢] وما كان من أمر هذه العلاقة والتوتر الذي شابها حيث تمرد الأبناء ضد الأب. وفي الجزء الأخير من الرواية يعود بنا راوٍ آخر هو (ود حسب الرسول) ويسرد الرواية التي نقلها عن أبيه حول ظهور ضو البيت أول مرة في القرية وكيف أعطته القرية الملاذ والملجأ وكيف صار ذا سطوة ومهابة [٩٣] وثمة راوٍ

آخـــر هو حمد ود عبد الخالق بطهر ليروي لنا أبوب الفجائي والغامض لضو البيت [94].

وهكـــذا نلمس أن تاريخ بندر شاه لا يسرد بشكل تقليدي حيث تتوالى الأحداث ولكن بأسلـوب دائري تتشابك فيه الأزمان وتتداخل، ويمكن القول أن رواية ضو البيت تبدأ حيـث انتهت وتنتهي حيث بدأت وذلك على العكس من الروايات التقليدية التي تسرد تواريخ الشخوص منذ طفولتهم وحتى موتهم.

من ملامح حداثة روايات الطيب صالح النهاية المفتوحة. وهي النهاية التي تفتح الباب واســعاً أمام العديد من الاحتمالات، ففي موسم الهجرة إلى الشمال يترك الطيب صالح نهاية حياة مصطفى سعيد لغزاً بلا حل، ولا يعرف القارئ إذا كان مصطفى سعيد انتهى غرقاً في النيل أم اختفى بمحض إرادته. والقارئ تتملكه حيرة حول مصير مصطفى سعيد هي ذات حـيرة الراوي [95] أما أهل قرية (ود حامد) فلم يكن أمامهم سوى الركون لفكرة غرق مصطفى سعيد [96]. والرواية نفسها تنتهي نهاية ملغزة فيحل لا نسمع سوى صراخ الراوي وفي عرض البحر " النجدة النجدة " [97] ولا نعرف بعد ذلك على وجه التحديد المصـــير الذي يحيق به. وهكذا نجد أن الطيب صالح لا يضع نهاية بعينها لسائر شخصيات الرواية.

في رواية ضو البيت يبقى ضو البيت ذات المصير الفاجع والغامض، ولا أحد من أهــل القرية يدري على وجه التحديد إذا كان قد غرق في النيل أم اختفى بمحض إرادته، ولكن الشئ المؤكد أنه اختفى عن عالم ود حامد إلى الأبد وذهـــب من حيث أتى " من الماء إلى الماء، ومن الظلام إلى الظلام [98]. ولا شك أن حيرة أهل القرية تنتقل إلى القارئ الذي تدور في ذهنه عشرات الأسئلة حول ما حاق بضو البيت.

ومما تجدر ملاحظته أن اختفاء مصطفى سعيد ومن بعده اختفاء ضو البيت مرتبطان بالفيضان [99] أي بعنصر من عناصر الطبيعة وهو الماء. ومرة أخرى نجد واحداً من أصداء

الأدب الشعبي من الموتيفات المكررة في الأسطورة. والنهاية الغامضة على كل حال هي أيضاً واحـــدة من الموتيفات المعروفة التي ترتبط بسير أبطال الأدب الشعبي خاصة بطل الأسطورة أو الملحمة أي البطل الثقافي culture hero فقد لاحظ لورد راجلان Lord Raglan هـــذه الموتيفات (١٠٠) وعزز رأيه بسير العديد من الأبطال مثل أوديب، هرقل وديونســـيس، بل ويأخذ (راجلان) نموذجاً من الثقافة السودانية هو البطل (نيكانق) من جماعة الشلك الذي تصور الأساطير اختفاءه الغامض وعدم وجود جثمانه (١٠١).

ويمكـــن القول بشكل عام أن الحكاية في الأدب الشعبي بأجناسه المختلفة لا تنتهي بنهاية السرد وعادة ما يترك الراوي الباب مفتوحاً لأكثر من احتمال. وقد أثبت أورليك Orlik هـــذا الأمـــر في متن دراســـة حول القـــوانين المتحكمة في السرد الشعبي (١٠٢). يقـــول فيهـــا " المثال من الأغنيات الشعبية التي لا تنتهي بموت العاشقين ولكن بانبثاق زهـــرتين من قبريهما، في الآلاف من السير نجد أمر انتقام الموتى أو عقاب المجرم ملحقاً بالحدث الرئيسي " (١٠٣).

نخـــلص إلى أن النهاية المفتوحة تثرى النص لأنها تجعله أكثر غموضاً مما يجبر القارئ علـــى المســـاهمة في التفكير حول هذه النهاية والمشاركة في خلق النص (١٠٤). وقد كان الطيب صالح على وعي بهذا الأمر؛ ففي حديث له حول رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** ذكـــر أنه خلق فيها " عالماً متصارعاً ليس فيه شيء مؤكد لإجبار القارئ للخروج بقرار يخصه هو" (١٠٥). هذه النهاية المفتوحة تجعل كتاباته تبتعد عن النصوص السهلة التي تطرح القضـــايا وحلولها التي ليست سوى اجترار أو المحاكاة لنصوص أخرى كتابية أو شفاهية. ولكـــنها على خلاف كل هذه النصوص تدعو القارئ للمشاركة في خلق الإبداع. لذا يمكن القول أن نصوص الطيب صالح تنتمي لذلك النمط من الروايات الذي يسميه رولان

بارت Barth بروايات الكتابة ويقصد بها " الروايات التي تجبر القارئ على المشاركة في خلق أحداثها ومعانيها والتي تكون قراءتها نوعاً من الكتابة الفريدة الشائقة "[٦٠].

وهكـــذا نجـــد أن الطيب صالح بانسحابه نمط النهاية المفتوحة في كتاباته من الأدب الشـــعبي خاصـــة الملحمة والأسطورة الشعبية أضاف إلى مجمل إبداعه عنصراً من عناصر الحداثة.

من كل ما سبق نخلص إلى أن إبداع الطيب صالح نموذج جيد لإعادة صياغة التراث في قـــالب روائـــي عصري. وقد وفق في خلق شكل روائي يندغم فيه القديم الأصيل مع الجديد المعاصر. وفي هذا الاندغام يكمن إنجازه الروائي وهو قد حسم المعضلة التي ظلت قائمـــة بـــين الأصالة والمعاصرة[٦١]، في حين ساد فهم خاطئ مفاده أنه لا بد من الأخذ بأحدهمـــا عـــلى حساب الآخر، إلا أن الفهم الصائب هو أن الأصالة والمعاصرة وجهان لظاهرة واحدة هي استمرارية وتجدد الواقع.

ولا جـــدال أن حداثة إبداع الطيب صالح ما كان لها أن تتم لولا هذه الصلة الوثيقة وهـــذا التواصل الحميم بالتراث المحلي والعالمي وبوجه خاص التراث الشعبي الذي يحمل خصـــائص الشخصـــية السودانية، وغني عن القول أن الطيب صالح ما كان له أن يصل بإبداعـــه أرقى المراتب لولا اكتشافه ثراء هذا التراث ومزج معطياته مع إنجازات الرواية الحديثة كما أوضحنا.

إضافة لهذا فإن إنجاز الطيب صالح الروائي بلا شك تتويج وثورة لتوظيف الفولكلور في الأدب الســـوداني. وهو وفق أيما توفيق في تفجير الطاقات الهائلة والكامنة في الحس الفولكـــلوري. ولم يـــلجأ لتشويه أو تزييف هذا النسق بل حافظ على أصالته وفي ذات الوقـــت حمله دلالات عصرية. وهو بهذا الشكل أيضاً يطوع التراث لحاجات الجمالية

المعاصرة وذلك مما يريد من كتابه وثراء النسق الفولكلوري. ولذا يمكن القول أن بداعه يـأخذ من الحس الفولكلوري غموضه وجاذبيته. ولعل أصدق مثال على ما نقول هو روايـته الغدة بندر شاه والتي لا تزال عصية على الفهم المباشر والقراءة السهلة السريعة وهي تقوم على مستويات عدة مثل الواقع والحلم أو " الفانتازيا "، وهي تركيب سيريالي يتسارع بين الحقيقة والخيال. والعناصر التي تكونها معقدة وتبدو غير متماسكة مع بعضها البعض ولكنها رغم ذلك تقود إلى معنى عميق وثري هو ضعف الحس البشري أمام مصيره المأساوي والشر الناهض الذي يدفعه الإنسان بحثاً عن المعرفة.

خاتمة

على الرغم من غموض العلاقة بعض الشيء بين الفولكلور والأدب المكتوب إلا أن الدراسات المنهجية في كليهما، وفي علم الفولكلور خاصة، قطعت شوطاً طويلاً لأجل حسم هذا الغموض، وأصبح من الممكن دراسة أية ظاهرة في إطار علاقة الفولكلور بالأدب المكتوب بشكل منهجي وعلمي، ولا شك أن دراسة الفولكلور في الأدب تندرج في هذا الإطار. ولقد شهدت الدراسات الفولكلورية والنقدية مساهمات جادة عديدة لاستخدام الجنس الفولكلوري في سياق أشكال إبداعية كتابية كالشعر والرواية والمسرح. وقد تطورت هذه المساهمات لتصل إلى رؤية كاملة تنظر لدراسة توظيف الجنس الفولكلوري كعملية ذات وجهين هما تحديد الجنس الفولكلوري كما هو في سياق النص الإبداعي ودراسة القيمة الجمالية لتوظيف هذا الجنس.

إن الدراسات الفولكلورية السودانية، رغم قصر عمرها، حققت تطوراً لا بأس به. وتجاوزت غموض مصطلح الفولكلور الذي كان سمة واضحة في كتابات الرواد، وتجاوزت أيضاً النظرة الأحادية والانتقائية للتراث، وللفولكلوريين الأكاديميين فضل كبير في هذا التطور. ولكن هذه الدراسات ظلت لوقت طويل تدور حول الحقل النظري وقلما دخلت المجال التطبيقي، فهي على سبيل المثال لم تبادر لمعالجة توظيف الجنس الفولكلوري في الإبداع السوداني على الرغم من اكتشاف المبدع السوداني لثراء الجنس الفولكلوري منذ وقت ليس بالقصير، وعلى الرغم من توفر العديد من النصوص الإبداعية التي وظفت الجنس بشكل بارع ولعل كتابات الطيب صالح نموذج جيد في هذا الصدد.

لقد دفعت الضرورة الفنية والجمالية الطيب صالح لتوظيف الجنس الفولكلوري لخلق أسطورته الخاصة. ولعل من أهم ملامح إنجاز الطيب صالح الروائي توظيف ملامح الرواية

لمعاصرة جنباً إلى جنب مع توظيف الجنس الفولكلوري، لكن الأدب النقدي الذي درس إبداع الطيب صالح لم يستطع النفاذ إلى الدور المعرفي والجمالي لاستخدامه للتراث، ففي أحسن الحالات كانت الدراسات النقدية تكتفي بالإشارة للجنس الفولكلوري ولا تهتم بتقويم هذا التوظيف.

إن إبداع الطيب صالح يتكئ بصورة أساسية على الجنس الفولكلوري ويمكن تحديد العديد من الأجناس الفولكلورية على امتداد رواياته وقصصه القصيرة. ولا يقف توظيف الطيب صالح للجنس الفولكلوري على شكل واحد إذ ينوع من حين لآخر في هذا التوظيف. فهو مثلاً يستخدم الشعر الشعبي والمثل بشكل مباشر لكنه في ذات الوقت يستخدم أسلوباً من أساليب الأدب الشعبي كالسرد في القصص الشعبي، لكن أكثر أشكال توظيفه ثراءً هو توظيفه للأسطورة التي يستخدمها بشكل معقد ويعيد صياغتها ويدمجها في صلب العمل الفني.

عبر هذا التوظيف الخلاق حقق الطيب صالح إنجازاً روائياً يقف نداً للعديد من النماذج الروائية التي تتميز بحداثتها وتفردها، ولا جدال أنه دون استخدام أدوات علم الفولكلور لم يكن من السهل اكتشاف ملامح هذه الحداثة وقد رفدت هذه الأدوات الرؤية النقدية بما يمكن الناقد من إرجاع النص إلى البيئة التي غرس فيها جذوره. بهذا الإنجاز الروائي أثرى الطيب صالح ظاهرة الحداثة في الإبداع السوداني، ولا شك أن هذه الظاهرة ليست بالطارئة أو الوافدة في هذا الإبداع فمنذ الثلاثينيات حرص مبدع السوداني على استحداث قوالب تواكب منجزات العصر في مختلف مجالات العلوم والمعرفة. ولعل من أبرز ملامح هذه الحداثة عودة المبدع السوداني إلى الجذور واستلهامه خصوبة التراث المحلي واستلهامه للعناصر التراثية ولا شك أن إبداع الطيب صالح نموذج ساطع لهذه الحداثة إذ تلمس فيه تلاقح مفردات التراث مع إنجازات الرواية الحديثة جنباً إلى جنب.

هوامش الفصل الرابع

(١) انظر نجيب محفوظ، ليالي ألف ليلة، (القاهرة مطبوعات مكتبة مصر، ١٩٨٠)

(٢) انظر سيد إبراهيم، "تجربة نقدية سابي في أسباني" فصول، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر (١٩٨٠) : ٣٢٠ – ٢٢٨.

(٣) انظر جمال الغيطاني : الزيني بركات : رواية (القاهرة مكتبة مدبولي، ١٩٧٥)

(٤) انظر : دومة ود حامد، انظر ص (١٩)، وما بعدها.

(٥) انظر الطيب صالح، "رجل القبرصي " قصة قصيرة ،مجلة الدوحة، يناير١٩٧٦

تجدر الإشارة إلى أن الناقد عبد الرحمن الخانجي الفضل في صياغة مفهوم الرواية الكبيرة حيث كان من خلال الذين أشاروا به. انظر عبد الرحمن الخانجي، مرجع سابق، ص (٤). كذلك نبهت الناقدة منى أميوني لهذا الأمر ودرست كتابات الطيب صالح في وحدتها الفنية انظر:

Mona T, Amyuni,
" Tayep Sallih, Bandar Shah: An Attempt at Interpretation in Mahjoub EL-Bedawi and David Sconyers (eds) Sudan Studies Association . Selected Conference Papers 1982-1984 Vol I Social Sciences and Liberal Arts (Washington . Embassy of Dem. Rep of Sudan, 1985) pp 68 – 82.

(٦) انظر سيد محمد عبد الله: من حياة وتراث النوبة منطقة المحس (الخرطوم معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، ١٩٧٤) انظر خاصة ص (٦٠) وما بعدها.

(٧) انظر : موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٣٦).

(٨) ضو البيت، انظر خاصة ص (١٠٢).

(٩) نفسه، ص (١٠).

(١٠) موسم الهجرة إلى الشمال، ص (٢٩).

(١١) ضو البيت، ص (٩).

(١٢) مريود، ص (١٤).

(١٣) **نفسه**، انظر خاصة؛ ص (١٧) وما بعدها

(١٤) يعلق الطيب صالح على هذا الأمر قائلاً: المكان هو الأساس في كل القصص". انظر محمد إبراهيم الشوش، (١٩٧٣) ، ص (٤٧) وفي مجال آخر يقول الطيب صالح "لو نظر المرء في هذه الروايات [عرس الزين، موسم الهجرة إلى الشمال، بندر شاه] يتبين له أن القرية هي التي نشأت في تجربتي" انظر محمدية وآخرون، **مرجـــع سابق**، ص (١٢٦).

(١٥) انظر، صبري حافظ، ملامح خريطة الحداثة ومحنة المكان الروائي، رؤيته ورؤياه " **فصول**- العدد الرابع، يوليو / أغسطس / سبتمبر (١٩٨٤) صفحات.

(١٦) رجاء نعمة؛ **مرجع سابق** : ص (٣٠٠).

(١٧) انظر وليام فوكنر، **الصخب والعنف**. رواية (ترجمة جبرا إبراهيم جبرا) بيروت دار الآداب، ١٩٧٩).

(١٨) فردريك هوفمان (ترجمة) سعد عبد العزيز، **وليام فوكنر** (القاهرة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت) ص (٧).

(١٩) انظر؛ **دومة ود حامد**، ص (١٩).

(٢٠) انظر ؛ **موسم الهجرة إلى الشمال**، انظر خاصة ص (٨٣) وما بعدها.

(٢١) **نفسه**، ص (٨٥).

(٢٢) **ضو البيت**، ص (٢٥).

(٢٣) انظر ؛ **مريود**، ص (١٨).

(٢٤) **ضو البيت**، ص (٥٤).

(٢٥) **نفسه**، ص (٥٤).

(٢٦) **نفسه**، ص (٥٦).

(٢٧) انظر : **الرجل القبرصي**.

(٢٨) **موسم الهجرة إلى الشمال**، انظر ص (٤٨) وما بعدها.

(٢٩) انظر ؛ **موسم الهجرة إلى الشمال** ، ص (١٢٣).

(٣٠) **عرس الزين**، ص (٩٩).

(٣١) انظر، **ضو البيت**، انظر (٨٧) وما بعدها.

(٣٢) **نفسه**، ص (٤٦).

(٣٣) يصف سعيد الفاوي هذا التمرد أصدق وصف "وجدت جبل يقوم" أولادنا أصبحوا عبيد. وسنادر صحابها بالعرق وبعت وجري هنا وهناك، طلعت ولاد بقو بيصبحو عبيد. انظر. **ضو البيت**، ص (٤٥).

(٣٤) تزخر الذاكرة الشعبية بأكثر من رواية حول ظلم بدر شاه لأبنائه، بعض الروايات تحكي حرمان بدر شاه لأبنائه من الميراث وأنه سجل كل أملاكه باسم مريود وقال لهم جميعاً لا يساوون قلامة ظفر مريود. انظر، **ضو البيت** (٧٧).

(٣٥) **نفسه**، انظر خاصة ص (٤٩) وما بعدها.

(٣٦) **نفسه**، ص (٧٥).

(٣٧) انظر الدراسة التي اعتمدت على تحليل نفسي لشخصية حسنة في رجاء نعمة، **مرجع سابق**، ص (٢٩٤) وما بعدها.

(٣٨) **دومة ود حامد**، ص (٥٢).

(٣٩) تتفق أغلب المصادر حول نسبة المترعى إلى الشيخ سوي لكنها تختلف في الطريق إلى هذه النسبة. للإيضاح انظر محمد إبراهيم أبو سليم " مخطوطة في تاريخ مؤسس حمسه **مجلة الدراسات السودانية**، العدد الأول، يوليو ١٩٨٦ : ٣٦ – ٤٤.

(٤٠) ب. م. هولت (محرر) هنري رياض وأحمد علي عمر، **الأولياء والصالحون والإسلام في السودان** (الخرطوم: مكتبة خليفة عطية، (١٩٧١) انظر خاصة صفحات (٢٣ – ٢٤)

(٤١) مكي شبيكة، **مملكة الفونج الاسلامية** (القاهرة: معهد الدراسات العالية، ١٩٦٤) ١١٤.

(٤٢) Robert O. Voll *Op. Cit*

(٤٣) الفحل الفكي الطاهر، **مرجع سابق**.

(٤٤) Robert O. Voll *Op. Cit.*

(٤٥) انظر: مثلاً جعفر الصادق، **قصة المعراج** ديوان شعر (القاهرة، مؤسسة مطبوعات الاسلامية د. ت.).

(٤٦) **نفسه**، ص (١٢٨ ، ١٢٩).

(٤٧) مصطفى إبرهيم طه "من أغاني العمر في الشعر الشعبي لشايقي" **مجلة الدراسات السودانية**، العدد الأول، المجلد الأول يوليو (١٩٨٦) ص (٩٧).

(٤٨) انظر مصطفى إبراهيم طه، **التراث الشعبي لقبيلة الشايقية** ، انظر خاصة ص (٨١) وما بعدها.

(٤٩) انظر O'Fahey and Spaulding, *Op Cit*, *p* 164

(٥٠) **نفسه** ، ص (١٢٣) وانظر أيضا يوسف فضل حسن (١٩٧١)، **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (٨٤).

(٥١) Sayyid H. (1977), *Op. Cit*, pp 33

(٥٢) انظر، الفحل الفكي الطاهر، **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (٥٦) وانظر أيضا، عبد الله علي إبراهيم (١٩٨١)؛ **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (١٢٥) وما بعدها

(٥٣) انظر عبد الله علي إبراهيم؛ **الجرح والغرنوق والسكة حديد قربت المسافات وكثيرا. مسرحيتان**. (الخرطوم : منشورات معهد الموسيقى والمسرح ١٩٨٦).

(٥٤) نلمس هنا في الإشارة لسيدة مريم وهي واحدة من نساء الحنينية الصالحات. تقول عجبة مخاطبة عيسة وكلاهما من شخصيات مسرحية، تقول : " أسيتي يوم كلمتنا ذات صباح بأن ست مريم جمعتني في الرؤيا وأمرتني أن أقيم لها بنا في المدة " انظر عبد الله علي إبراهيم (١٩٨١) **مرجع سابق**، ص (١٣).

(٥٥) تقول زهرة مختجة على سطوة آل حمدوك : "يقطع خير حمدوك. ما سلكم على سدا الصيد لحمدوك، سجنتم وكنترتم ... وسبتوها كحجاب في أدرعكم ولا أصل نكم بسا ولا فصل ... رجل مقطوع ". انظر **نفسه**، ص (١٣).

(٥٦) **نفسه**، ص (٢١).

(٥٧) **ضو البيت**، ص (١١٧).

(٥٨) **نفسه**، ص (١٠٧).

(٥٩) **نفسه**، ص (١٠٦).

(٦٠) انظر ناجي نجيب؛ **مرجع سابق**، ص (٦٤).

(٦١) خالد سعيد؛ **حركية الإبداع . دراسات في الأدب العربي الحديث** (بيروت دار العودة، ١٩٧٩) ص (٢٢٣ – ٢٢٤).

(٦٢) عبد الرحمن الخانجي؛ **مرجع سابق**، ص (٧).

(٦٣) محمد إبراهيم الشوش (١٩٧٣)؛ **مرجع سابق**، ص (٤٧).

(٦٤) انظر صلاح حزين، "وجها لوجه . الطيب صالح وصلاح حزين (أعداد) – **مجلة العربي**، العدد ٣٢١ أكتوبر ١٩٨٥: ١٤٠.

(٦٥) محمد إبراهيم الشوش (١٩٧٣) ، **مرجع سابق** ، ص (٥٧).

(٦٦) عبد القدوس الخاتم وعبد الهادي صديق، **مرجع سابق**.

(٦٧) **نفسه**.

(٦٨) **نفسه**.

(٦٩) اهتم الطيب صالح بهذا التعقيد وحاول معالجته من خلال رؤيته الكثيرة، نلمس هذا بوضوح في قصته " دومة ود حامد "

(٧٠) وردت الإشارة في دراسة للناقد علي ماهر إبراهيم، انظر علي ماهر إبراهيم **مائة عام من العزلة** وملامح الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية **إبداع**، العدد السادس والسابع، يونيو . يوليو ١٩٨٣ ص (١٠٨).

(٧١) صلاح حزين ؛ **مرجع سابق** ، ص (١٤١)

(٧٢) من الواضح تماما أن الطيب صالح يركز كثيرا على الأمر الحرص على التراث الشعبي و خصائص المدنية لكل مجتمع، فنجده في حديث له حول إبداعه يقول صراحة " أنا أحاول أن أعبر عن إحساس شخصي مثل إحساس الصدام الحضاري وأفكار التعبير المطروحة، وإحساس العلاقة بين العلم التي عهدناها والقيم التي نص كما قصص حكاياتنا " انظر محمد إبراهيم الشوش **مرجع سابق**، ص (٤٧)

(٧٣) رجاء النقاش، مريود " خواطر حول قصيدة في عشق وغضة، **أضواء**، الملحق الأدبي ربيع، يوليو (١٩٨٠) ص (١١).

(٧٤) انظر مثلا نور الدين ساتي، **مرجع سابق**، وانظر أيضا عبد القدوس الخاتم، مرجع سابق انظر

خاصة ص (٧٩) وما بعدها.

(٧٥) انظر عبد الرحمن الخانجي، **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (٧٦)، وما بعدها.

(٧٦) **نفسه**، انظر خاصة ص (٦٩).

(٧٧) يقول لطيف صالح: "وقد تأثرت كثيرا بأعمال اثنين من عمالقة الأدب الإنجليزي هما شكسبير وجوزيف كونراد الذي اعتبره الأستاذ الأكبر في الرواية في هذا العصر". صلاح حزين، **مرجع سابق**،ص (١٣٨).

(٧٨) انظر مثلا سيزار سيجر، "استدارة الزمن عند جارثيا ماركيث" ترجمة سيزا قاسم، **فصول**، العدد الثالث، ابريل (١٩٨١): ٧٩ –٩٧. وانظر ايضا آمال فريد" القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة" **فصول**، العدد الرابع، يوليو / أغسطس / سبتمبر (١٩٨٤) ١٩٧ ٢٠٧.

(٧٩) آمال فريد، **مرجع سابق**، ص (١٩٨).

(٨٠) **نفسه**، ص (١٩٨).

(٨١) انظر جورج وستن، "تضييعة ولوس في الرواية" ترجمة عباس العوبي **الأقلام**، العدد الحادي عشر– الثاني عشر تشرين الأول، كانون الأول، (١٩٨٦): ١٤٠ – ١٤٨.

وانظر أيضا لوبرت همفري ، تيار **الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة الربعي (القاهرة دار المعارف، ١٩٧٥).

انظر خاصة ص (٥١) وما بعدها.

(٨٢) انظر ، **دومة ود حامد**، انظر خاصة ص (٣٩) وما بعدها.

(٨٣) **نفسه**، انظر ص (٤٤) وما بعدها

(٨٤) **نفسه**، ص (٤٥).

(٨٥) **نفسه**، ص (٤٩).

(٨٦) انظر رجاء نعمة، **مرجع سابق**، انظر ص (٦٥) وما بعدها.

(٨٧) انظر . Mona Amyuni, *Op. Cit.*

(٨٨) **نفسه**، ص (٧٠).

(٨٩) انظر عبد الرحمن الخانجي ؛ **مرجع سابق**، انظر خاصة ص (٨٠) وما بعدها.

(٩٠) **نفسه**، انظر ص (٨٢).

(٩١) محمد إبراهيم الشوش (١٩٧٣) ؛ **مرجع سابق**.

(٩٢) انظر **ضو البيت**، انظر خاصة ص (٧٨).

(٩٣) **نفسه**، انظر ص (١٠١) وما بعدها .

(٩٤) **نفسه**، انظر ص (١٣٢)، وما بعدها

(٩٥) انظر؛ **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص (٧٩)

(٩٦) **نفسه**، ص (٦٤).

(٩٧) **نفسه**، ص (١٥٦) [illegible] الذي تستبطن يثير حواراً. [illegible] طرف فيه". يمنى العيد، **مرجع سابق**، ص (٢٣٢) .

(٩٨) **ضو البيت**، ص (١٣٣)

(٩٩) انظر، **موسم الهجرة إلى الشمال**، انظر خاصة، ص (٣٣)، وانظر أيضاً **ضو البيت**، ص (١٣٢).

(١٠٠) انظر Lord Raglan, " Recurrent Theories in Myth and Mythology" in Alan Dundes (ed) (1965) *Op Cit* pp142 -157

(١٠١) نفسه، ص (١٥٠).

(١٠٢) انظر Axil Orlik, " Epic Laws of Folk Narrative" in Alan Dundes (ed) (1965) *Op. Cit.* pp 129-142.

(١٠٣) نفسه، ص (١٣٢).

(١٠٤) انظر فردوس البهنساوي ؛ " عناصر الحداثة في الرواية المصرية ". **فصول**، العدد الرابع يوليو / أغسطس / سبتمبر (١٩٨٤) . ١٣٢ — ١٤٩.

(١٠٥) أحمد سعيد محمدية ؛ **مرجع سابق**، (٢٢٠).

(١٠٦) فردوس البهنساوي؛ **مرجع سابق**، ص (١٤٧).

(١٠٧) [illegible] في موسم الهجرة إلى الشمال

(١٠٧) أشار رجاء النقاش إلى أمر قريب من هذا وذلك في قوله أنه لاحظ في موسم الهجرة إلى الشمال من قسمة بين [illegible] مزج خصائص [illegible] قصص الرواية التقليدية ( ) وخصائص الرواية الحديثة التي تعتمد على تصوير الأحلام [illegible] حتى الإسفاف ( ) نقلاً عن محمد [illegible] **مرجع سابق،** ص (٩٨)

تذييل

قائمة ببعض الأجناس الفولكلورية الواردة في إبداع الطيب صالح

الأمثال وما يجري مجرى المثل

(أ) دومة ود حامد (المجموعة القصصية)

(ب) رسالة الى ايلين

(ج) دومة ود حامد (القصة القصيرة)

(د) عرس الزين

٣٤ [illegible] ٦٢

٣٥- ضربنا حمس في سناس .. ١١١

٣٦- [illegible] ما عسا . ١١٨

(ه) مريود (٧)

حدوك النعل بالنعل . ١٦

مجموع الأمثال وما يجري مجرى المثل

١- موسم الهجرة الى الشمال	=	١٢
٢- عرس الزين	=	٨
٣- بندر شاه	=	٧
٤- [illegible]	=	٦
٥- دومة ود حامد	=	٢
٦- [illegible]	=	١
٧- الرجل القبرصي	=	ـــــــــ
المجموع	=	٣٦

قائمة المراجع

المراجع العربية

. هبه ، عبد الله علي ؛ الجرح و لعربوق والسكه حديد قربت المسافات وكثيرا ،
الخرطوم : منشورات معهد الموسيقى والمسرح ١٩٨٦ .

________ ؛ **أنس الكتب** ، الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٨٣ .

________ ؛ **هذا جامع نسب الجعليين**،الخرطوم : معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية ، ١٩٨١

________ ؛ **من أدب الرباطاب الشعبي** ، الخرطوم : شعبة أبحاث السودان، وأحمد عبد الرحيم نصر، (إعداد) كلية الآداب ، جامعة الخرطوم، سبتمبر ١٩٦٨ .

إبراهيم عبد الحميد ؛ " نجيب محفوظ ومرحلة الشكل والأصل"**مجلة إبداع** ، العدد الحادي عشر نوفمبر (١٩٨٧): ٦١-٨٨ .

إبراهيم ، علي صالح "أمثلة عامة من عرفه وملامح رؤية جديدة في أمريكا اللاتينية"، **مجلة إبداع** ،العدد المزدوج السادس والسابع،يونيو/يوليو (١٩٨٣) : ١٠٤-١١١

إبراهيم ، محمد مكي ، **الفكر السوداني . أصوله وتطوره** ، الخرطوم : وزارة الثقافة والإعلام إدارة النشر الثقافي ١٩٧١.

إبراهيم ، نبيلة ؛ **قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية** ، بيروت . دار العودة وطرابلس ، دار الكاتب العربي ،١٩٧٤.

________ ؛ **أشكال التعبير في الأدب الشعبي** ، القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٧٤.

________ ؛" تجربة نقدية : الليالي في الليالي " ،**فصول** ، العدد الرابع ، يوليو/ أغسطس / سبتمبر (١٩٨٢): ٣٢٠ –٣٢٨ .

إبراهيم أنور ؛ **أحاجي** ، القاهرة : دار المعارف للطباعة والنشر د.ت

بكري، أنور عثمان؛ "الرواية السودانية: دراسة نقدية"، **الثقافة السودانية**، العدد، مايو (١٩٧٧) ٢٩-٥٠

أبو ديب، كمال؛ "قراءة النص: قراءة العالم" **الأقلام**، العدد العاشر، تشرين (١٩٨٦) ٥٦ — ٦٢.

__________؛ "الحداثة، السلطة، النص"، **فصول**، العدد الثالث، أبريل/ مايو/ يونيو (١٩٨٤): ٣٤ — ٦٣.

أبو الروس، خالد؛ **مصرع تاجوج**، مسرحية، الخرطوم: المجلس القومي للآداب والفنون د.ت.

أبو سليم، محمد إبراهيم؛ **تاريخ الخرطوم**، الخرطوم: دار الإرشاد، ١٩٧١.

__________؛ **الحركة الفكرية في المهدية**، الخرطوم: قسم التأليف والنشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٠

أبو سليم، محمد إبراهيم؛ "مخطوط في تاريخ مؤسس الختمية: الإجابة المنورة في شأن صاحب الطريقة الختمية مولانا السيد محمد عثمان الختم"، **مجلة الدراسات السودانية**: عدد أول يونيو (١٩٦٨) ٣٦ — ٤٤

أبو سم، محمد حسين؛ "التنوع الثقافي والاتجاه نحو الوحدة في السودان" **الثقافة السودانية**، العدد الثاني عشر نوفمبر (١٩٧٩) ٤٩ — ٦٠

إدارة تعليم الكبار، من **أمثالنا الشعبية**، الخرطوم: وزارة التربية والتعليم، سلسلة النور (١٩٧٧).

أدروب، عيسى، **فاطنة القصب الأحمر من أساطير الشكرية**، كسلا، مكتب ثقافة محمد عبد الله والإعلام منشورات جمع التراث، فبراير ١٩٨٠ (مطبوعة على الآلة).

أحمد، جمال محمد؛ **سالي فو حمر**، الخرطوم: قسم التأليف والنشر، جامعة الخرطوم ١٩٧٠.

أحمد، عثمان حسن؛ "القرية في عرس الزين هي السودان بقبائله المتنافرة"، في أحمد سعيد محمدية وآخرون، **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، بيروت: دار العودة، ١٩٨٦ ص ١٨٠ — ١٩٠.

أحمد المصطفى ؛ " رجل شفاف " قصة قصيرة ، **صحيفة الأيام** الملحق الأدبي ،العدد الصادر بتاريخ ١٩٧٩/٦/١٤.

اسحق ، إبراهيم ؛ " أخبار البنت مياكايا " ، رواية قصيرة، **مجلة الخرطوم** ، العدد الأول يناير ١٩٨٠ :ص ٥٢- ٧٨ .

________ ؛ **ود الملك ود الخطاب**، الخرطوم : دار الثقافة للنشـــر والإعلان د . ت .

________ ؛ السيرة الهلالية في دار فور : دراسة تطبيقية في مناهج المؤرخين العرب والتراث الشفاهي أطروحه ماجستير، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية ١٩٨٢.

________ ؛ " الذات والمحيط الاجتماعي في سبع روايات سودانية " **الثقافة السودانية**، العدد الرابع أغسطس (١٩٧٧) : ص ١٨ — ٢٣

اسحق ، إبراهيم ؛ " دنب آل يعقوب " دراسة **مجلة الخرطوم** ، العدد الثاني ، يناير / فبراير/ مارس (١٩٨٢) : ص ٦٧ ٨٣ .

أسعد، سامية ؛ "عندما يكتب الروائي التاريخ"، **فصـــول**، العدد الثاني، يناير/ فبراير/ مارس (١٩٨٢): ٦٧-٨٣.

إسماعيل ، عز الدين؛ **الشعر القومي في السودان** بيروت : دار العودة ١٩٦٨ .

________ ؛ **القصص الشعبي في السودان** : دراسة فنية الحكاية ووظيفتها القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.

الأمين، عبد المنعم أحمد؛ " بحث من تاريخ الختمية تحت زعامة السيد علي الميرغني ؟ " بحث مقدم لنيل دبلوم معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، أبريل ١٩٨١.

باختين ، ميخائيل ؛ " المتكلم في الرواية " (ترجمة محمد برادة) **فصول**، العدد الثالث ، أبريل / مايو/ ١٩٨٥) : ١٠٤- ١١٧

بدري ، بابكر ؛ **الأمثال السودانية** الخرطوم د ت

بدوي ، عبده ؛ **الشعر في السودان**، الكويت : المجلس الوطني للاداب والفنون ١٩٨١ .

البدوي، محمد أحمد؛ **التجاني يوسف بشير: لوحة واطار**، القاهرة : المطبعة الفنية للطبع والنشر والتجليد ١٩٨٠ .

برادة، محمد وآخرون؛ **الرواية العربية. واقع وآفاق** بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر، ١٩٨١.

بسيسو، عبد الرحمن؛ **استلهام الينبوع المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية** بيروت: مؤسسة سابل للنشر والتوزيع ١٩٨٣.

بشير، التجاني يوسف؛ **إشراقة**: ديوان شعر، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٢.

البشير قمري، "شعرية النص الروائي في كتاب التجليات" **فصول**، العدد الثاني، يناير/ فبراير/ مارس (١٩٨٥):١٣٩ – ١٧٠.

حبشي، عبد الجليل؛ **مخطوطة كاتب الشونة في تاريخ السلطنة السنارية والإدارة المصرية** القاهرة وزارة الثقافة والإرشاد القومي د.ت.

البنا، عبد الله محمد وحسن محمد موسى؛ **حكايتان من كليلة ودمنة** عمر الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر ،١٩٨١.

المهساوي، فردوس؛ "عناصر الحداثة في الرواية المصرية" **فصول**، العدد الرابع، يوليو، أغسطس/ سبتمبر (١٩٨٤) : ١٣٢ -١٤٩.

علي عشري، "استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور" **فصول**، العدد الأول، أكتوبر (١٩٨١) ١٣٩- ١٤٤.

_____؛ "أيدلوجيا المصالحة في قنديل أم هاشم وموسم الهجرة الى الشمال" **فصول**، العدد الرابع، يوليو /أغسطس/ سبتمبر (١٩٨٥): ١٧٧ – ٢٠٣.

جونز، ميشال؛ **بحوث في الرواية المصرية** (ترجمة) فريد أنطونيوس بيروت: دار الفكر الجامعي ١٩٧١.

جبرا، إبراهيم جبرا؛ **الأسطورة والرمز** بغداد دار الحرية للطباعة، ١٩٨٣

_____؛ **الرحلة الثامنة**: دراسات نقدية بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٧

جرييه، آلان روب؛ **نحو رواية جديدة** ترجمة مصطفى القاهرة: دار المعارف، د.ت إبراهيم مصطفى.

حمز، مدحت، "الرؤية الأسطورية في فضاء الأمكنة" **فصول**، العدد الثاني،

يناير/فبراير/مارس(١٩٨٢) : ٢٧٨ – ٢٨٤

الجيوسي ، سلمى؛ الخضراء " تطور الشعر العربي في السودان والشعر العربي الحديث وقصيدة العودة الى سنار". **مجلة الخرطوم**، العدد، الرابع، أبريل (١٩٨٠) ٩٠ ٩٨

حافظ ، صبري؛ " **مالك الحزين** : الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية " **فصول**، العدد الرابع ، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر (١٩٨٤): ١١٤– ١٣٥.

______ ؛ "حاضرة نوبل وماركيز: تقرير وصفي" . إبداع، العدد الأول، فبراير (١٩٨٣) ١٠٣– ١٠٩

حامد ، بدوي ؛ " رواية موسم الهجرة الى الشمال " دراسة نقدية : **الأيام** الملحق الأدبي، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨١/٣/٦.

الحجاجي ، **الأسطورة في الأدب العربي** أحمد شمس الدين القاهرة دار الهلال ، سلسلة كتاب الهلال ، العدد (٣٩٢) ، ١٩٧٠ .

______ ؛ **الأسطورة في المسرح المصري المعاصر** : القاهرة دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٥ .

الخردلي، سيد أحمد؛ **عرضحال من جمعة أهالي الساقل ... يوصل** الخرطوم . دار الصحافة للطباعة والنشر . ١٩٨٠

حريز ، سيد حامد" كتابة النصوص السودانية العدد الأول يونيو (١٩٦٩): ١٢٧ – ١٣٨ .

______ ؛" العلاقات العربية الأفريقية في الحكايات الشعبية السودانية ". **مجلة الثقافة السودانية** ، العدد الأول نوفمبر (١٩٧٦): ١٠ – ٣٠ .

______؛ " التراث الشعبي والوحدة الوطنية في ظل الحكم الإقليمي " . ورقة مقدمة لمؤتمر الحكم الوطني الخرطوم ، ١٩٨٤

______ ؛ "جذور الأدب الشعبي السوداني " . **الخرطوم** ، العدد الأول يناير (١٩٧٩) : ٦٧-٧٥.

______ ؛ فن المسدار الخرطوم ، دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم .

١٩٧٦.

حسن ، محمد رشدي ؛ أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ .

حسن ، قرشي محمد ؛ " ملامح في الأدب الشعبي السوداني" **مجلة الخرطوم** ، العدد السادس ، مارس (١٩٦٦) : ٨٥- ٨ .

______ ؛ **المدخل إلى شعراء المدائح**، الخرطوم : إدارة النشر الثقافي ، ١٩٧٧ .

______ ؛ (جمع وتحقيق)، **ديوان ود سعد في مدح الرسول الرجل وذكره**، الخرطوم مطبعة الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٧٧

______ ؛ **مع شعراء المدائح ،الجزء الثاني** الخرطوم المطبعة الحكومية ، ١٩٦٨ .

______ ؛ " ثلاث ملاحـــم شعرية " **مجلة الخرطـــوم**، العـــدد الرابع يناير _١٩٧٥) : ١٥ -٢٦

حزين ، صلاح؛ " وجها لوجه : الطيب صالح حزين " **مجلة العربي** ، العدد (٣٢١) ، أكتوبر (١٩٨٥) : ١٣٧ ١٤١

حسو ، عيسى ؛ حوار مع الطيب صالح" الأيام، ملحق الآداب والفنون، العدد الصادر بتاريخ ١٩٧٧/١٠/٢٨ .

حمادي ،صبري مسلم، **أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة**، بيروت: مؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠.

الخوري ، عثمان ؛ "حول رواية بندر شاة وقصة زهرة النار لماذا لا تفحص كتاب القصة الغامضة" الأيام، ملحق الآداب والفنون، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٠/١١/٤

الحاتم ، عبد القدوس ؛ **مقالات نقدية**، الخرطوم : إدارة النشر الثقافي ، ١٩٧٧ .

وعد، هادي الصديق ؛ " حوار إذاعي مع الطيب صالح "أذيع عبر إذاعة أم درمان في منتصف عام ١٩٨٦ (لم ينشر).

الحاجي ، عبد الرحمن؛ **قراءة جديدة في روايات الطيب صالح** أم درمان دار جامعة أم درمان الإسلامية للنشر ، ١٩٨٥ .

الخطيب ، إبراهيم؛ **نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس**، الرباط الشركة

[illegible] بيروت: مؤسسة [illegible] ١٩٨٢.

[illegible] ترجمة أحمد [illegible]

الأيام، ملحق الأدب، العدد الصادر بتاريخ [illegible] ١٩٦[illegible]

[illegible]؛ الحكاية الخرافية: شكلها، منهجها، دراستها، قيمتها. [illegible] : دار القلم، ١٩٧٢.

الراعي، علي؛ دراسات في الرواية المصرية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

زكي، أحمد [illegible]؛ بطل الأحياء لعكي عبي ود لمي [illegible] وزارة [illegible] والتعليم العالي، ١٩٧٠.

[illegible]، محمد؛ [illegible] محمود [illegible] سعيد" إبداع، العدد الأول، يناير (١٩٨٥): ١١١-١١٤.

زكريا، فؤاد؛ "[illegible]": رأي جديد في مشكلة قديمة" فصول، العدد الأول، أكتوبر (١٩٨٠): ١١١-٣٠.

زكي، أحمد كمال؛ الأساطير. دراسة حضارية مقارنة. بيروت: دار العودة، ١٩٧٥.

زين العابدين، أحمد الطيب؛ "التشكيل في الثقافة السودانية المعاصرة": محاولة لاستجلاء معهوم ثقافة سودانية". مجلة الخرطوم، العدد الأول، يناير (١٩٨٠): ١٧ - ٢١.

[illegible]؛ " حوار بين المكونات الثقافية للأمة السودانية " الثقافة السودانية، العدد الخامس عشر أغسطس (١٩٨٠) ٦-١٢.

ـــــــ؛ " بتشوريين ومصطفى سعيد .... أو أبطال من ذلك الزمان " الثقافة السودانية، بتاريخ ١٩٨٠/١١/٤ .

سالم، سامي؛ " الشعر والأسطورة حول " الأيام، ملحق الآداب والفنون، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٠/٩/١٢ .

سندرات، عبد الباسط؛ " فولكلور عن المسيرية، " مجلة الخرطوم، العدد السادس، مارس (١٩٦٦) : ٢١ - ٢٨ .

سعيد ، خالدة ؛ حركية الإبداع: **دراسات في الأدب العربي الحديث** بيروت : دار العودة ، ١٩٧٩ .

سليمان محمد عبد الله؛ " من الظل في رواية موسم الهجرة إلى الشمال؟"، **الدستور** : العدد ٤٤ ، ١٩٨٦/٨/٤ : ٤٤ — ٤٥

السماني ، نور الدين ؛ **الكؤوس المترعة في مناقب السادة الأربعة**، القاهرة : د [illegible] للطباعة والنشر ١٩٥٩ .

سمعان ، أنجيل بطرس؛ [illegible] في الرواية المصرية، "**فصول** ، العدد الثاني ، يناير/ فبراير / مارس (١٩٨٠) : ١٠٣ ١١٥.

شاقان، فلا دمير؛ مقدمة لرواية موسم الهجرة إلي الشمال، ترجمة عبد الرحيم ،**الأيام** ، الملحق الأدبي، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٠/١/٢٤.

شبيكة ، مكي؛ **مملكة الفونج الإسلامية**، القاهرة : جامعة الدول العربية ، معهد [illegible] القاهرة . جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات

شقير ، نعوم؛ **جغرافية تاريخ السودان** بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧ .

شلش ، علي؛ " روائي الربع الأخير يفوز بجائزة نوبل، **مجلة إبداع**، العدد الأول، يناير (١٩٨٣) ١١٠-١١٥

محمد إبراهيم الشوش؛ **أدب وأدباء**، الخرطوم: دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، ١٩٧٣.

—— ؛ " المؤثرات الشعبية والقومية في الفن القصصي الروائي في السودان " ورقة مقدمة للمهرجان الوطني الرابع للتراث والثقافة الموروث الشعبي في العالم العربي قطر، أبريل ١٩٨٨.

صالح ، رشدي ؛ **ألف ليلة وليلة** (عشرة أجزاء) (أعداد) القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦٨

صالح، الطيب ؛ **بندر شاه : ضو البيت** بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٧

—— : **موسم الهجرة إلي الشمال** تونس : دار الجنوب للنشر ، ١٩٧٩ .

—— ؛ **عرس الزين رواية** بيروت : دار العودة ، ١٩٧٠ .

______ ؛ دومة ود حامد بيروت : دار العودة ،١٩٨٠

______ ؛ الرجل القبرصي : قصة قصيرة، **مجلة الدوحة** ، يناير ١٩٧٦ .

صالح ، فخري ؛ "الرواية العربية والإفريقية : الانتماء بالعرب واكتشاف هوية ثقافية " **مجلة الأقلام** ، العدد السابع تموز (١٩٨٦): ١٢١-١٢٨.

صبحي ، سيد وثريا موسى؛ **الدلالة النفسية للحكاية الشعبية**. الخرطوم : مطبوعات معهد الخرطوم الدولي للغة العربية ، ١٩٧٩ .

صبحي،محي الدين ، " **موسم الهجرة إلى الشمال بين عطيل وميرسو في أحمد سعيد محمدية وآخرون ، مرجع سابق** ، ص ٣٩-٧٠

صديق،علي احمد؛ **صور من أدب الجعليين الشعبي**، الخرطوم وزارة الثقافة والإعلام، إدارة النشر الثقافي، ١٩٧٦ .

صديق، محمد عشري؛ **آراء وخواطر**، الخرطوم : وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية لجنة التأليف والنشر ، ١٩٦٩.

الصمر ، نورة، " أزمة الأجيال العربية المعاصرة: **دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال** تونس: مؤسسة عبد الكريم عبد الله ، ١٩٨٠ .

ضرار محمد صالح ؛ **حياة تاجوج والمحلق**، الخرطوم : شركة الطبع والنشر ،١٩٦٤

الضرير، عبد الله ؛ **تاريخ وأصول العرب بالسودان** عبد الرحمن الخرطوم: دار الطابع العربي ، د. ت .

طرابيشي، جورج ، **شرق وغرب ، رجولة وأنوثة** دراسة في أزمة الجنس في الرواية العربية بيروت : دار الطليعة ،١٩٨٠ .

طمبل ، حمزة الملك ، **الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه وديوان الطبيعة**، الخرطوم المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون، ١٩٧٢.

طه ، مصطفى إبراهيم؛ الأدب الشعبي عند الشايقية، رسالة ماجستير، جامعة الخرطوم، كلية الآداب ،١٩٦٨. (غير منشورة)

______ ، " من أغاني العمل في الشعر الشعبي الشايقي " **مجلة الدراسات**

السودانية، العدد الأول يوليو (١٩٦٨).

الطيب، أبو القاسم عثمان؛ **عقد الدر من ود حسونة إلى ود بلدو**، أم درمان: دار جامعة أم درمان الإسلامية للطباعة والنشر، د. ت.

الطيب، عبد الله؛ **الأحاجي السودانية**، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٨.

الطيب، محمد الطيب؛ **فرح ود تكتوك حلال المشبوك**، الخرطوم: المطابع العربية، د. ت.

________؛ **التراث الشعبي لقبيلة الحمران**، الخرطوم: شعبة أبحاث السودان، سلسلة دراسات التراث السوداني، رقم ١٢،١٩٧٠.

________؛ وعبد السلام سليمان وعلي سعد؛ **التراث الشعبي لقبيلة المناصير**، الخرطوم: جامعة الخرطوم، شعبة أبحاث السودان سلسلة دراسات التراث السوداني رقم (٨)، ١٩٦٩.

عابدين، عبد المجيد؛ **تاريخ الثقافة العربية في السودان**، بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٧.

________؛ **من الأدب الشعبي في السودان** بيروت: دار الفكر، الخرطوم: الدار السودانية، ١٩٧٥.

________؛ **من أصول اللهجات العربية في السودان**، دراسة مقارنة في اللهجات العربية القديمة وآثارها في السودان القاهرة: مطبعة الشبكشي ١٩٦٦.

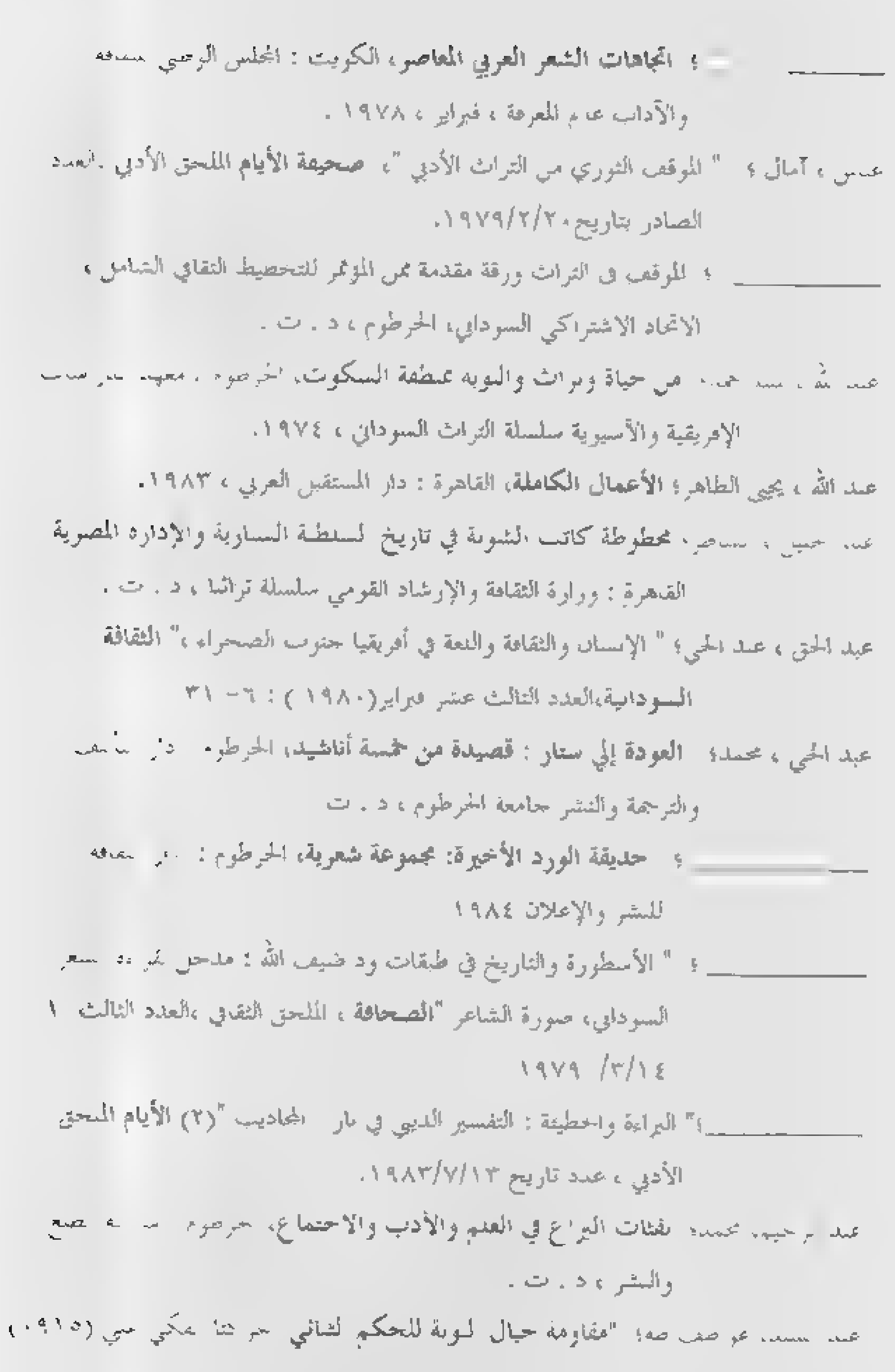
________؛ **دراسات سودانية: مجموعة مقالات في الأدب والتاريخ**، الخرطوم: دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم، ١٩٦٧.

________؛ **في الشعر السوداني**، بيروت: دار الفكر، الخرطوم: الدار السودانية، ١٩٧٢.

العاني، شجاع مسلم؛ "أساليب السرد في رواية العرس الجديدة" **الأقلام**، العدد الرابع، أبريل (١٩٨٤): ٣٥-٤٧.

العبادي، إبراهيم؛ المك نمر مسرحية شعرية، الخرطوم: وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية، لجنة التأليف والنشر، د.ت.

عباس، إحسان؛ "الشعر السوداني، نظرة تقييمية" **الدراسات السودانية**، العدد الأول، أكتوبر (١٩٧١): ٥ - ٢٥.



______ ؛ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت : المجلس الوطني [illegible] والآداب عالم المعرفة ، فبراير ، ١٩٧٨ .

عباس ، آمال ؛ " الموقف الثوري من التراث الأدبي "، **صحيفة الأيام** الملحق الأدبي العدد الصادر بتاريخ ١٩٧٩/٢/٢٠.

______ ؛ الموقف في التراث ورقة مقدمة من المؤتمر للتخطيط الثقافي الشامل ، الاتحاد الاشتراكي السوداني، الخرطوم ، د . ت .

عبد الله ، [illegible] ، **من حياة وتراث والوبه عطفة السكوت**، الخرطوم ، معهد [illegible] الإفريقية والآسيوية سلسلة التراث السوداني ، ١٩٧٤.

عبد الله ، يحيى الطاهر؛ **الأعمال الكاملة**، القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٣.

عبد [illegible] ، [illegible]، **مخطوطة كاتب الشونة في تاريخ السلطنة السنارية والإدارة المصرية** القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي سلسلة تراثنا ، د . ت .

عبد الحق ، عبد الحي؛ " الإنسان والثقافة واللغة في أفريقيا جنوب الصحراء ،" **الثقافة السودانية**،العدد الثالث عشر فبراير(١٩٨٠) : ٦- ٣١

عبد الحي ، محمد؛ **العودة إلي سنار : قصيدة من خمسة أناشيد**، الخرطوم : دار [illegible] والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ، د . ت

______ ؛ **حديقة الورد الأخيرة: مجموعة شعرية**، الخرطوم : [illegible] للنشر والإعلان ١٩٨٤

______ ؛ " الأسطورة والتاريخ في طبقات ود ضيف الله : مدخل [illegible] شعر السوداني، صورة الشاعر "**الصحافة** ، الملحق الثقافي ،العدد الثالث ١ ١٤/ ٣/ ١٩٧٩

______ ؛" البراءة والخطيئة : التفسير الديني في نار المجاذيب "(٢) **الأيام** الملحق الأدبي ، عدد تاريخ ١٩٨٣/٧/١٣.

عبد [illegible] ، محمد؛ **نفثات اليراع في العلم والأدب والاجتماع**، الخرطوم [illegible] للطبع والنشر ، د . ت .

عبد [illegible] ؛ "**مقاومة جبال النوبة للحكم الثنائي** [illegible] (١٩١٥)

والسلطان عجبنا (١٩١٣)، بحث لنيل دبلوم الدراسات الأفريقية
والأسيوية ، جامعة الخرطوم ، أبريل ١٩٧٥ (غير منشور)
عصفور ، جابر ؛ " قمعه ... الدمشقي " **فصول** ، العدد ، يوليو (١٩٨٠) .
العطا ، يوسف؛ فاطمة السمحة " **قصة قصيرة الأيام** " ، قصة قصيرة الأيام الملحق
الأدبي ، العدد الصادر بتاريخ ١٩٨١/٢/٢٠ .
__________ ؛ "**الأطياف الطائرة**"، قصة قصيرة، **الأيام** الملحق الأدبي، العدد الصادر
بتاريخ ١٩٧٨/١٢/٨
عوض ، يوسف نور ، الطيب صالح في **منظور النقد البنيوي**، جدة مكتبة ... ، ١٩٨٣
عبود ، حسين ؛ " البحث عن طريق جديد للرواية العربية في أعمال روائي في الأردن "
إبداع، العدد الخامس ، مايو (١٩٨٥) : ١٨ — ٢٥
عيدروس، مجذوب؛" موقع القصة السودانية في القصة العربية الخرطوم، العـــدد الثالث ،
(يونيو ــ١٩٨١) : ١٥-٢٦ .
عيسى ، فرح؛ الإبداع في الشعر الشعبي : مثال تطبيقي : الشاعر الشعبي عثمان جماع .
بحث مقدم لنيل درجة الماجستير — معهد الدراسات الإفريقية والأسيوية —
قسم الفولكلور ١٩٨٨ (غير منشور).
عيد ، يمنى ؛ معرفة النص، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٣.
... ، أمل ؛ " أصول الثقافة السودانية " **الثقافة السودانية**، العدد (عرض)
الخامس عشر ، أغسطس (١٩٨٠) .
... ، شرقي " ... " قصة قصيرة، **الثقافة السودانية** ، العدد ...
عشر نوفمبر (١٩٧٩) : ٨٩ — ٩٥ .
... ، إسماعيل علي؛ دراسة انثربولوجية لفلكلور قبيلة الحمر بمديرية كردفان بالسودان
دراسة ... "رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآداب، (١٩٨١).
(غير منشورة) .
فدوى ، مالطي؛ " يوسف العقيد والرواية الجديدة ،"**فصول**، العدد الثالث، أبريل/ مايو
يونيو (١٩٨٤) : ١٩٠ — ٢٠٢ .

[illegible] أحمد: " [illegible] [illegible] بن [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]، في جون هالبرن،
ترجمة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] وزارة الثقافة
والإرشاد القومي (١٩٨١): ١٧٧ –٢٠٧.

فضل، يوسف: مقدمة في تاريخ الممالك الإسلامية في السودان الشرقي. الخرطوم: [illegible]
السودانية ١٩٧٢ .

فضل، يوسف: دراسات في تاريخ السودان الجزء الأول، الخرطوم: دار التأليف والترجمة
والنشر جامعة الخرطوم ١٩٧٥.

________ :كتاب الطبقات في خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في
السودان. الخرطوم: دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ١٩٧٤ .

[illegible]، [illegible] [illegible]: الحركة المسرحية في السودان ١٩٦٧ –١٩٧٨، الخرطوم، [illegible]
دراسات مسرحية د. ت

فيكجري، جون: العصر الذهبي: وقع غريب ونمط أعلى في جبرا إبراهيم جبرا (١٩٧٣)
مرجع سابق ص ٢٢٢–٢٥٠.

[illegible]، [illegible]: "موسم الهجرة إلى الشمال [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] الشرق والغرب"، الأقلام، العدد
الحادي عشر والثاني عشر تشرين الثاني، كانون الأول (١٩٨٦): ٨٦– ١١٠ .

قاسم، سيزا: " المفارقة في القص العربي المعاصر "فصول، العدد الثاني، يناير/ فبراير/مارس
(١٩٨٢): ١٤٣– ١٥٢

________ : [illegible] [illegible] في [illegible] وليد بن مسعود لجبرا إبراهيم جبرا "، فصول، العدد،
الثاني يناير (١٩٨١): ٢٢٤ – ٢٢٩

________ : " العناصر التراثية في الأدب العربي ،الأحلام في ثلاث قصص " فصول ،
العدد الثاني ، يناير (١٩٨٢): ٢١– ٢٩

قاسم ، عون الشريف: قاموس اللهجة العامية في السودان، الخرطوم شعبة أبحاث السودان
والمجلس القومي للآداب والفنون ١٩٧٢.

كجراي،محمد عثمان: " موسم الهجرة إلى الشمال: دراسة نقدية "مجلة الزرقاء، الصادرة عن
رابطة أدباء سنار الأدبية العدد الثالث ، يناير (١٩٨٣) :٧– ١٢.

كوربيوف ، ف ؛ " ... ملحمة العصر الحديث "، في **جيل مصيف الكريتي**

كوبراد ، جوريف ؛ **قلب الظلام** "ترجمة "سرح حزين ، بيروت : دار ابن رشد ١٩٧٩ .

كيرن، انكسندر سي؛ " الأسطورة والرمز في نقد قصة الدب لفوكنر " في **جبرا إبراهيم جبرا** (١٩٧٣).

لوكاش ، جورج ؛ **الرواية التاريخية** (.) صالح جواد الكاظم ، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٧٨ .

__________ ؛ **دراسات في الواقعية الأوربية القاهرة** . النهضة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢

ماضي ، شكري عزيز ، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، بيروت : مؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٨

ماركيز، غابرييل غارسيا؛ **مائة عام من العزلة** ، ترجمة سامي الجندي بيروت : دار الكلمة للنشر ، ١٩٨٣.

المبارك ، خالد؛ **ريش النعام**، الخرطوم : دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٦٨ .

__________ ؛ **تاجوج** ، الخرطوم : مطبعة التمدن ، ١٩٧٧ .

__________ ؛ مصادر درامية في تاريخ التصوف السوداني، "**الثقافة السودانية** ، العدد الأول ، نوفمبر (١٩٧٦) : ٣١ — ٤٢.

المجذوب ، الشيخ ؛ " الأصالة والمعاصرة في موسم الهجرة إلى الشمال". **مجلة الفكر**، العدد السابع ، أبريل (١٩٨٣): ١٧ — ٢٨ .

المجذوب ؛ محمد المهدي ؛ **نار المجاذيب : ديوان شعر**،الخرطوم ، وزارة الإعلام والشئون الاجتماعية، لجنة التأليف والنشر ١٩٦٩ .

__________ ؛**شحاذ في الخرطوم** ، **ديوان شعر**، الخرطوم ، دار الثقافة للنشر والإعلان.

محجوب ، عبد الحميد؛ "جوانب غيبية في أعمال الطيب صالح **مجلة كتابات** ، العدد (٧٦) يوليو (١٩٨٣)

المحجوب ، محمد أحمد؛ **نحو الغد**، الخرطوم : جامعة الخرطوم ، قسم التأليف والنشر ، ١٩٧٠

محفوظ ، نجيب؛ ليالي ألف ليلة وليلة ،(رواية) القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨١.
محي الدين ،محمد صالح؛ مشيخة العبدلاب وأثرها في حياة السودان السياسية، بيروت دار
الفكر الخرطوم : الدار السودانية ١٩٧٢.
مدني ،محمود محمد ؛ جابر الطوربيد(رواية)، الشارقة دار المسار، ١٩٨٦
الملك علي ؛ مختارات من الأدب السوداني، الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر
دار هورمست ايردمان ، ١٩٧٥ .
موسى ، حسن محمد ؛ "حكاية سمحة فاطمة و ملك الغول"، الخرطوم مصلحة الثقافة،
إدارة النشر الثقافي، ١٩٧٧.
____ " في الخلفية الاجتماعية للجمالية العرقية "، الثقافة السودانية، العدد
الرابع ، أغسطس (١٩٧٧) : ٥٦ – ٥٧
نجيب ، ناجي ؛ " الهوية الذاتية في المجتمع التقليدي وبعد موسم الهجرة إلى الشمال، "مجلة
فكر وفن ، العدد الثامن والثلاثون (١٩٨٤) :٦٢– ٦٧.
نصر ، أحمد عبد الرحيم ؛ " السيرة الشعبية : رصد ودراسة لبعض جوانب السيرة الهلالية في
السودان " ورقة مقدمة لمؤتمر السيرة الشعبية بالتعاون مع مركز
دراسات الشرق الأوسط القاهرة، جامعة القاهرة يناير ١٩٨٧ .
__________ ؛ أسطورتان مصريتان قديمتان :الشكل والمضمون، ترجمة محمد عبد الله
الخرطوم / معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية عجيمي ١٩٨١.
__________ ؛ "البحث عن الذات: اتجاهات في الدراسات الفولكلورية السودانية "،
مجلة المأثورات الشعبية ،العدد الثاني أبريل(١٩٨٦) : ١٩ – ٢٦ .
__________ تاريخ العبدلاب من خلال رواياتهم الشفاهية .
وعد الله علي إبراهيم الخرطوم : جامعة الخرطوم ، شعبة أبحاث السودان ، كلية الآداب ،
سلسلة دراسات في التراث السوداني رقم (٧) ، يوليو ١٩٦٩ .
النصير ، ياسين ؛ " الاستهلال الروائي " : ديناميكية البدايات في النص الروائي ،الأقلام ،العدد
الحادي عشر والثاني عشر ، تشرين الثاني ، كانون الأول (١٩٨٦) :٣٩ – ٥٠

نعمة ، رجاء ؛ "موسم الهجرة إلى الشمال دراسة في تحليل نفسي للأدب" أطروحة دكتوراه ، جامعة القديس يوسف بيروت، ١٩٨٤.

النقاش ، رجاء ؛ "مريود : دراسة حول قصيدة عن العشق والمحنة"

نور الدائم ، محمد محمود . أزاهير الرياض في مناقب العارف بالله تعالى الأستاذ الشيخ أحمد الطيب "

نور ، قسم الله عثمان . "الطيب صالح دراسة [illegible]" مجلة الثقافة السودانية ، العدد التاسع عشر ، نوفمبر (١٩٨١) : ١٢٢- ١٢٩.

النويهي ، محمد . محاضرات عن الاتجاهات الشعرية في السودان ، القاهرة : جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٥٧ .

هاشم ، عثمان محمد ، تاجوج . مأساة الحب والجمال، الخرطوم : المطبعة الحكومية، ١٩٦٨

هالبرن ، جون ؛ مرجع سابق.

همفري ، روبرت؛ تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٥.

هوفمان ، فردريك؛ وليام فوكنر (ترجمة) أحمد شاوي القاهرة : دار النشر للجامعات المصرية د. ت

هولت ، ب ، م ؛ الأولياء الصالحون والإسلام في السودان . ترجمة الجيد علي عمر وهنري رياض

الياس ، يوسف . "الفولكلور في الأدب الإفريقي" مجلة الدراسات السودانية، العدد الثاني ، يوليو (١٩٧٩) : ١٠٠ - ١٢٠ .

ييتس ، مرجريت؛ مختارات من النثر الإفريقي ، الجزء الأول - (د.ن) نصوص [illegible] القاهرة : التأليف والنشر ١٩٧١

يوري ، سوكولوف ، الفولكلور قضاياه وتاريخه ترجمة حلمي شعراوي القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر . وعبد الحميد حواس ١٩٧٠

Abas , Ali Abdalla , " The Father of Lies The Role of Mustafa Saeed As *Second Self in Season of Migration to The North* " , in Mona Amyuni, (ed) *Season of Migration to the North : A Casebbook* Bierut . American University of Bierut . 1985 , pp 27 37

______________; The Stranger Impulse, the Role of the Narrator in Tayeb Salih`s Season of Migration to the North . *SNR* Vol. 60 (1979) pp 56 –85.

; Notes on Tayeb Salih`s Seaso n *of Migration To The North and The Weddding of Zien. SNR* V ol 55 (1974) : 47 60 .

Abdel Ssalam, Sharaf E, A Suty of Contemprary Sudanese Muslims Saints Legendsin Socio-Cultural Context. PH . D. Dissertation ,Indiana University. 1983. (Unpublished).

Abrahams Roger, "Folklore and Literature as Performance ". JFI 9 (1972) : 7594

______________; The Complex Relation of Simple Forms " .

Dan Ben –Amas, (ed) *FOLKLORE GENRES* Austin University of Texas Press. 1971, pp193 214 .

, "Poverps and Proverbial Expression " in Richard Dorson (ed) *Folklore and Folklife* . Chicago and London The University of Chicago Press. 1972

Abu Haydar . Jareer " A Novel Difficult to Categorize "

(1985) *Op . Cit* . pp 45 – 53 .

Accad , Evelyne " Sexual Politics *Season of to the North in Mona* Amyuni (ed), (1985) *Op Cit* . pp55 – 63 .

Albert . Gerad. " Preservation of Tradition in African Creative Writing ". RAL V 1 No. 1 (1970) : 35 – 39 .

Amyuni , Mona; (1985*) OP . Cit* . (ed).

——— . Tayeb Salih`s *Bander Shah* An Attempt At Interpretation " . in Mahgoub El Badawi and David Sconyers (eds.) *Sudan Studies Associotion: Selectted Papers* 1982 - 1984 Vol 1 . Social Science and Liberal Arts . Washington : The Litteral Office , Embassy of the Dem . Rep . of Sudan . N . D .

; " Images of Arab Woman in *Medag Alley* by Nagib Mahfouz and *Season of Migration of the North* by Tayeb Salih " . International Journal Middle East Studies , 17 (1985) : 25 - 36

Arab, Abderrahman, *Politics and the Novel in Africa* Algier Office des Publication Universitaires . 1982 .

Bascom . William, " Four Funtions of Folklore " in Alan Dundes (ed .) *The Study of Folklore* , Engle Wood Cliffs - Prentice Hall , N. J , 1965 pp 279 – 298 .

Basgoz , Ilhan , " The Tale Sing er and His Audience "in Ben- Amos and kenneth Goldsteein (ed.*) Folklore: Performance and*

Comunication Paris : Mouton , the Hague , 1975 pp 143- 203 .

Bauman , Richards, *Op Cit* El Bedawi ,Mahjoub. and Daved Scanyers *Op. Cit* (ed .) Ben – Amos . Dan Op . Cit .

Berkly , Constance E The Roots of Consciousnes Moulding the Arts of al – Tayeb Salih Ph . D Disssertation, New York University, 1979 (Unpubished .

__________ " El Tayeb Salih , *The Wedding of Zina* – Review Article " . JAL XI (1979) 105 – 114 .

Biebuyk , Daniel, *The Mwindo Epic* And Kahambo C Berkly Los Angels. University Matechel (eds and tr)

Block, Haskel M, The Myth of the Artist "in Strelka (ed) *Literary Criticism and Myth* University Park and London The Pensylvannis State University Press 1980 , pp 3 0 24 .

Briggs . K M, " Folklore in Nineteenth Century English Literature ". *Folklore* 83 (1972): 194 – 209 .

Brotherston Gordon, *The Emergence of Latin American Novel* Cmbridge Cambrige university Press, 1977 .

Clark , Raymond J, "The Returning Husband and the Waiting Wife Folktale Adaptation in Homer, Tennyson and Pratt . *Folklore91* (1980) : 46 – 62

Cuddon , J , A: *A dictionary of Literary Terms* London Penguin Books , 1979

Datton G F ; "Unconscious Literary Use of Tradional Material 85 (1974) : 268 – 275 .

Daridson, ELLis H R , "Folklore and Literature " *Folklore 86* (1975) 73 – 93 .

De Caro , Francis A; "Proverps and Originality in Modern Short Fichon ". WF 37 (1973): 30 – 38 .

Degh , Linda, *Folktales and Society* 'Story Telling in a Hungarian Peasant Community Bloomington and London · Indiana University Press , 1969

____ _____ ; " Folk Narrative " . in Richard Dorson (ed .) (1972) a Op . Cit " .pp . 53 – 83

Dorson , Richard. *African Folklore* (ed) Bloomington and London Indiana University Press , 1971 (b)

__________ ; (1972) (a) *Op . Cit* .

Dundes , Alan, *Interpreting Folklore*(ed) Bloomington Indiana University Press , 1980 .

__________ , "To Love My Father All· A Psychoanalytic Study of the Folktale Source of King Lear " In Ibid . pp 211 – 222 .

__________ ; (1965) *Op . Cit* .

__ ____ ; *Cinderella : A Folklore Case Book* . New York and London Garland Publication ,Inc. 1982

Eastern , Carol M ., " The Proverb in Modern Writing Swahili Literature : An Aid to Proverb Elication ". in Richard Dorson (1972) Op Cit. pp193-210

Ferris William R JR , " Folklore and the African Novelist Achebe and Tutola "*J A F* 86 (1973) 25 36

Foster , E . M . ; "The Plot " in Robert Scholes (ed.) *Approaches to the Novol* San Francisco: Chandler Publishing Company, 1961 pp145 – 158.

Gerges , Robert A , " Toward an understanding of story Telling Events " . *JAF* 82 (1969) : 313 - 328

El Hag Yusif , Ahmed D " The Temple and the False Gods Essay on Tayeb Salih's *Season of Migration to the North* . M. A . Dissertation, University of Essex , September, 1984 .

Harb , Ahmed Musa Haly away between North and South : An Archetypal Analysis of the Fiction of Tayed Salih . PH.D , University of Iowa , 1986 .

Hijab , Nadia ; "Meet the Maker of Arab Mythology " *Middle East* June (1979) 66 – 68

Hrlikova , V , " Japanese Professional Story tellers " in Ben -Amos and Goldstein (eds.) *OP . Cit* . pp . 171 -190

Hurriez , Sayyis H , Ja alyyin Folktales, Bloomington Indiana University . 1977 .

_____________ , *Studies in African Applied Folklore* Khartoum : I A .A . S . Occasional Paper No . 20 , 1986 .

, The Regend (sic) of the Wise Stranger an index of cultural unity in the Central Bilad al – Sudan " . in Morimchi Tomikawa (ed.) *Suda Salih Studies* For the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa , 1986 pp1 –13 .

. "Afro Arab Relations in the Sudanese Folktales ".in Richard Darson (1972) b . pp 157 – 163

. *Directions in Sudanese Linguistics An* and Herman Bell (ed) *Folklore* Khartoum Institute of African and Asian Studies , 1975

Janet , L Biezer , "Victor Marchand The Narrator *El Verdug* "

as Story Teller , Balza'c Novel 17 (1983): 44 – 51 .

Janes , Steven Swan, " I he Enchantment Hunters Nabokov's Use of Folk Characteriztion in *Lolita* ". *WF* 39 (1980) : 269 –285 .

Jayyusi , Salama Khadra, *Trends and movements in Modern Arabic Poetry* Vol 2 Leiden : F .J Brill , 1977

Johnon-Davies , Denys *Season of Migration to the (tr) North* Heinman : London , 1970.

J ,W Ashton , " Three Twentieth Century Treatment of the Story of Odysseus JFI 6 (1969) :61- 69

Kenny , William , *How to Analyze Fiction* Manarch Press, New York,1966

Kheiralla , As'ad ; " The Traveling Theatre of A Domed Caravan with Amusing Stories . In Mona Amuymi (1985) *Op. Cit.* pp 95 – 101 .

Klukhohn , Ciyd C "The Fairy Tale and Fiction "Enchartment in Early Conrad *Folklore* Vol I No. 91 (1980): 15 – 26 .

Killam G D, The Writing of Chinua Achebe London · Heinman . 1980 .

Lewis ,Mary Ellen B, " Beyond Content in Analysis of Folklore in Literature. China Achebe's *Arrow of God* *RAL* 7 (1976) : 44 – 52 .

Lindfors , Bernth , "Critical Approaches to Folklore in Africa Literature " .in Richard Dorson (1972) b *OP. Cit.* pp 223 234

__ ; " The Palm Oil with which Acheb's Word is eaten. ALT 1 (1968): 25 – 35 .

luthi , Max ; *The European Folktale: From and Nature.* Philadelphia Institute for the Studying of Human Issues, 1982 .

Mighani , Samira Abdalla, Image of the Four Elements in El Tayeb Salih. A Paper presented in completion of honour degree , University of Khartoum, Faculty of Arts, 1986

Macha , S .A K . " The Use of Proverbs in Kiswahili Written Literature ". A paper presented at the *FILIM* Congress Budapest, Hungary, August 1984 .

Montario , George, " The Literary Use of Proverb " *Folklore* 87 (1976) : 216 – 218 .

Moor , F . C . T ; " An Approach to the Analysis of Folktales from Central and Northern Sudan, in Sayyid H. Hurriez and Herman Bell, *Op. Cit.* pp 1o6 – 122 .

Al Mubark , Khalid , " From Ritual to Performance " A P paper presented at the *24th . Meeting of the African Studies,* Indiana University, 1981 .

Nasr , Ahmed A , *Folklore and Development in The Sudan* Khartoum: Institute of African and Asian . Studies, 1985 .

___________, *Maiwurno of the Blue Nile* : A Study of An Oral Biography. Khartoum Khartoum University Press, 1980

___________ , " A Search for Identity: Three Trends in Sudanese Folklorists ". *Ibid*

PP 13 -37 . .

__________ , Popular Islam in Al Tayeb Salih' . JAL : XI (1980) · 88 – 104

Naine , D F , *Sundiata Epic of Old Mali* London· long man , 1972

Noss , Philip A , " Description in Gbaya Literary Art " In Richad Dorson (1972) b Op . Cit. pp 74 – 101

Obiechinua ,Emmanuel; *Culture Tradition and Society in the West African Novel* . Cambridge University Press , 1975 .

O Fahey , R s , *State and Society in Darfur* London C . H urst and Company 1974 .

____ _____ ; *Kingdom of the Sudan*
and J J Spaulding, London Metheun and Company, 19724

Oqumba , Oyin, "The Traditional Content of the Plays of Wole Soyinka ". *African Literature Today* (1971): 106 – 115 .

Okpewho , Isidore, *Myth in Africa* Cambridge Cambridge University Press, 1983 .

Orlik , Axil, " Epic Laws of Folk Narative " In Alan Dundes (1965) : *OP . Cit.* pp 129 – 241 .

Ostendorf , Bernard "Ralph Elison, Flying Home From Folktale to Short Story ".JFI 13 (1976) : 185 – 200 .

Peavy , Charles D "Faulkner's use of Folklore in *The Sound and the Fury* ". *JAF* 79 (1966): 437 – 447 .

Prop Vladimir; *Theory and History of Folklore*

Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984 .

Razanov , I . N . " From Book to Folklore " in Felix Oinas and Stephen Sandokoff (ed .) Op. Cit. pp 65 – 78 .

Rimmon – Kenan, Schlomith *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* London and New York : Methaen 1983 .

Russel , W . M . S . " Folktales and Theatre " . *Folklore* Vol. I, No 92 (1981) : pp 3 – 24 .

______________ ; " Folktales and the Science Fiction " . *Folklore* Vol I No. 92 (1981) : 3 – 24 .

S'aid , W , Edward; *Beginnings : Intention and Method* New York: Colombia University Press, 1985 .

Scholes , Robert; *Approaches to the Novel* San Francisco : Chandler Publishing Company , 1961 .

Sebeok, Thomas A .; *Myth: A Symposiom* Bloomington and London: Indiana University Press, 1970 .

Seital , Peter; *See That We May See* Bloomington and London : Indiana University Press, 1980

Al – Shahi , Ahmed; And F.C.T More; *Wisdom From The Nile* A Collection of Folk Stories From Northern and Central Sudan. Oxford: Claredon Press, 1978 .

EL Shamy , Hasan; (ed . and tr .) *Folktales of Egypt* Chicago and London: University of

Chicago Press, 1980 .

Shaheen , Mohammed " Tayeb Salih and Wad Hamid : An Alteration of Vision ". *AJH* Vol 5 (1985) : 267 – 287 .

_______________; Mustafa Said in *Season of Migration to the North*

Siddig Mohammed " The Process of Individuation in Al ayeb Salih`s Novel Season of Migration to the North. JAL Vol. IX (1978) : 67 – 104 .

Strelka , Joseph P . *Op . Cit .*

Utly, Francis Lee "Oral Genres as a Bridge to Written Literature ".In Dan Ben Amos Op Cit pp 3 – 16 .

Voll , John Obert A History of the Khatmiyyah Tarigah in the Sudan Ph . D Thesis , Harvard University 1969

Which . John " Mythological Fiction and the Strelka *Op. Cit.* pp. 72-92 .

Wilson , Ricard; " Tayeb Salih's The Wedding of Zein ". Shefield Sesinal Papers , Shiefield University, 1976 pp 85-101

LIST OF ABBREVIATION

AJH	Arab Journal for the Humanities
ALT	African literature today
JAF	Journal of Arabic Literature
JFI	Journal of the Folklore Institute
RAL	Review of African Literature
SNR	Sudan Notes and Records
WF	Western Folklore



د.محمد المهدي بشرى محمد سعيد

ولد في 15 يونيو 1948م.
بكالريوس الآداب - جامعة الخرطوم 1971م.
ماجستير الآداب -(تخصص فولكلور) معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم
دكتوراه الآداب- (تخصص فولكلور) معهد الدراسات الافريقية والآسيوية.
مخرج سينمائي وكاتب سيناريو — وزارة الثقافة والإعلام — الخرطوم.
معلم لغة إنجليزية، مرحلة الثانوي العالي — وزارة التربية والتعليم.
محرر نصوص إنجليزية— دار جامعة الخرطوم للنشر.
منسق برامج، معهد الدراسات الإضافية — جامعة الخرطوم.
عميد كلية الآثار و التراث- جامعة وادي النيل.
درّس في عدد من الجامعات والمعاهد.
أستاذ مساعد، قسم الفولكلور، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية.
أستاذ متعاون — كلية الدراسات التقنية والتنموية.
قاص وناقد وكاتب قصة للأطفال.
شارك في العديد من المؤتمرات العلمية وله بحوث وأوراق علمية منشورة.
صدر له:
الأسد والنمر، حكايات للأطفال — دار جامعة الخرطوم للنشر 1982 م.
الصمود والانهيار، مجموعة قصصية — دار شهدي 1986 م.
له تحت الطبع:
أم قيردون الحزينة، مجموعة حكايات للأطفال.
قياس للزمن — قياس للمسافة، دراسة في القصة القصيرة في نصف قرن.
المجذوب نعمة فينا، مقالات ودراسات عن محمد المهدي المجذوب.
الفولكلور في المدينة، مقالات في الفولكلور والاجتماع.
أجمل القصص السوداني، مختارات من القصة القصيرة السودانية
الجنرال التعيس: عثمان ود الحاجة، مجموعة قصص قصيرة

طبع الغلاف بمطبعة الحياة الجديدة
دار جامعة الخرطوم للنشر